Roger Peyre.

La Peinture Française

PARIS
LIBRAIRIE D'ÉDUCATION A. HATIER
(Ci, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 55)

Tous droits réservés.

BIBLIOTHÈQUE ANECDOTIQUE
& LITTÉRAIRE

La Peinture Française

2e SÉRIE. GRAND IN-8o

Monument élevé dans l'une des galeries de la cour du Mûrier de l'Ecole des Beaux-Arts à la mémoire des élèves, morts pendant la guerre 1870-1871. — La statue qui le décore, chef-d'œuvre de CHAPU, personnifié *La Jeunesse* offrant la palme au héros. (Henri Regnault).

La

Peinture Française

pendant la seconde moitié

DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

Ouvrage comprenant la Biographie Anecdotique

DE NOS GRANDS PEINTRES

PAR

ROGER PEYRE

Professeur agrégé au Lycée Charlemagne

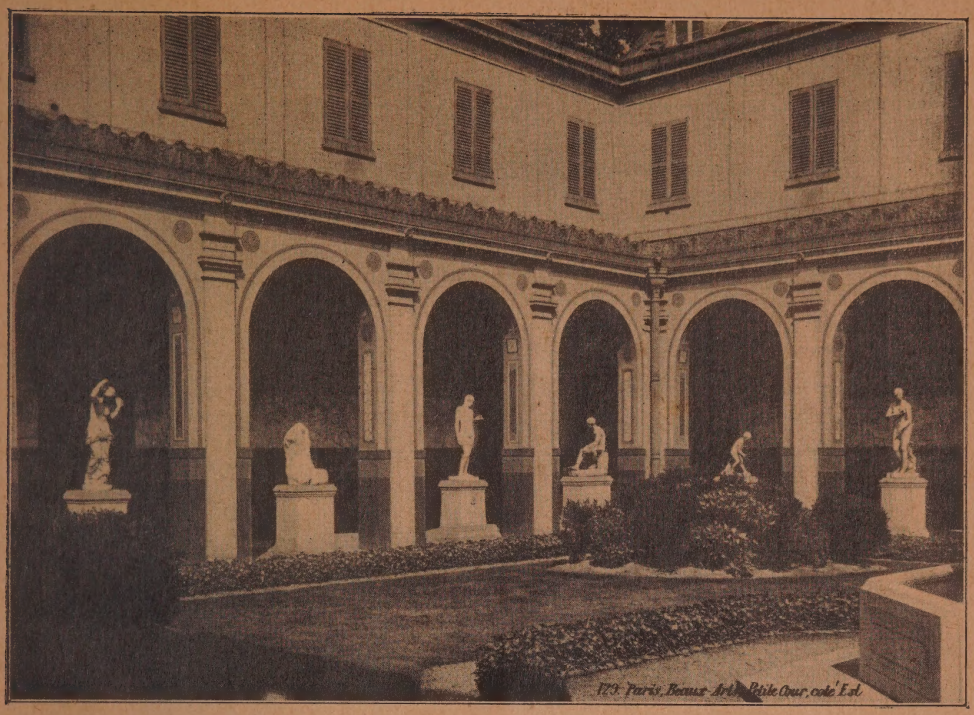
Auteur de l'*Histoire générale des Beaux-Arts*.

PARIS

LIBRAIRIE A. HATIER

33, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 33

Tous droits réservés



L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS. — *La Cour du Mûrier.*

LA PEINTURE FRANÇAISE

PENDANT LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

INTRODUCTION

LES MAITRES CONTEMPORAINS ET LA CRITIQUE

L'exposition universelle de 1855, la première où les beaux arts étaient admis, fut un triomphe pour l'Ecole française. Depuis lors, malgré le développement des Ecoles étrangères elle est restée de l'avis général la première du monde. A l'Exposition internationale de 1900 le jury, où la majorité appartenait aux étrangers, proposa de ne donner pour la peinture qu'une seule grande médaille d'honneur attribuée collectivement à la peinture française.

La critique appliquée aux œuvres contemporaines, qu'il s'agisse d'art ou de littérature, est exposée par son caractère même, à deux écueils. Lorsque la camaraderie ou l'esprit de coterie est en jeu, elle est excessive, soit qu'elle approuve, soit qu'elle condamne. De ces soi-disant jugements, la bonne foi ou le bon sens peuvent se défier. Mais, d'autre part, la critique plus désintéressée et plus autorisée est souvent hésitante et timide plus encore dans l'éloge que dans le blâme. On aime mieux passer pour méchant que pour naïf. On se dit qu'un goût difficile est un signe de délicatesse intellectuelle et morale. La tendance est donc de sacrifier le présent discutable au passé consacré et l'on pourrait s'étonner qu'il reste encore quelque chose de la peinture française, depuis le temps que l'on entend proclamer sa décadence.

De plus, pour les arts comme pour la politique, il est difficile de faire une véritable histoire des périodes trop voisines de nous. Car on manque de recul pour grouper les faits, en saisir les aspects dominants, en déterminer l'importance relative.

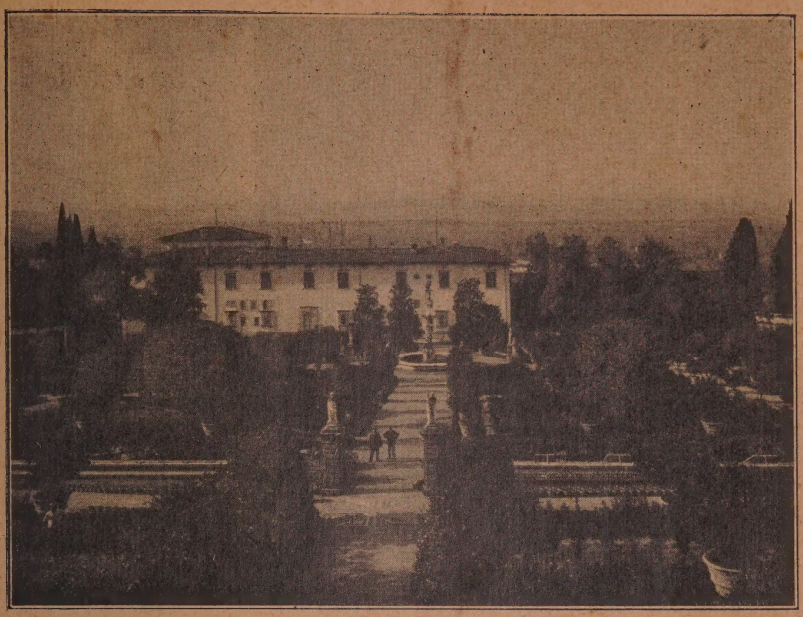
Quoi qu'il en soit, nous ne cacherons pas notre sympathie pour l'art de notre temps. Il a, sans doute, ses erreurs et ses défaillances. Mais l'art de Louis XIV comme l'art du XVIII^e^ siècle, l'art académique de David, aussi bien que l'art romantique n'avaient-ils pas les leur? Notre art est plein de vie et de variété; c'est déjà quelque chose. Sans doute, l'anarchie même en art, risque d'amener la ruine; mais aussi, une direction unique, qui devient despotique, soit par l'appui d'un gouvernement assez fort ou assez aimé, pour diriger l'opinion publique, soit par l'empire de la mode, fait souvent payer cher ses avantages. Voyez Lebrun. Si la diversité n'est pas la preuve nécessaire de la vie de l'art, elle en est une manifestation ordinaire et l'uniformité un peu solennelle dans laquelle nous apparaissent les grandes périodes de l'histoire artistique, n'est bien souvent qu'une illusoin. De loin, les différences s'effacent pour ne laisser dominer que les traits communs. Tous les Chinois se ressemblent aux yeux d'un Français, comme il est probable que tous les Français se ressemblent aux yeux d'un Chinois. Qui sait si l'art de la fin du XIX^e^ siècle ne présentera pas aux yeux de nos neveux, un aspect d'unité qu'il nous est difficile de saisir aujourd'hui?

D'ailleurs, en dépit de tous les raisonnements, il faut en revenir aux œuvres. Or, peut-on nier que ces cinquante dernières années

aient produit un grand nombre de tableaux ou de décorations murales, agréables ou puissantes, savantes ou inspirées? La peinture ayant été depuis la Renaissance, le plus individuel des arts, et ce caractère n'ayant jamais été mieux marqué que dans la période qui nous occupe, nous présentons notre travail dans la forme d'études sur les artistes qui ont le plus attiré l'attention, en groupant ces artistes d'après leurs affinités. C'est à propos de tels ou tels d'entre eux que nous parlerons des mouvements généraux auxquels a obéi l'art français et que nous rappellerons les discussions de doctrine qui l'ont traversé à l'époque contemporaine.

S'il est vrai que depuis Ingres et Delacroix l'Ecole française n'ait plus eu de chefs aussi nettement désignés, elle n'a pas manqué cependant de maîtres éminents qui, par leur enseignement comme par leur exemple, ont continué la tradition française, ont enrichi le patrimoine national de leur propre fonds, sans mépriser pour cela l'héritage qu'ils ont reçu. Ils pensent que loin de la détruire, la méthode et les règles sont aussi nécessaires à la liberté de l'art que la loi du devoir est nécessaire à la liberté morale ; ils pensent que c'est perdre inutilement son temps et ses forces que de redécouvrir péniblement ce qui est déjà connu ; que « l'ignorance n'est pas nécessairement la plus sûre garantie de l'originalité », et qu'avant de chercher un talent original il faut d'abord avoir du talent. Bien souvent ceux qui ont rompu de la façon la plus éclatante avec l'enseignement classique doivent leur talent à cet enseignement. Ils attaquent l'Ecole des Beaux-Arts avec les armes qu'elle leur a données. Ils battent leur nourrice.

Le danger le plus grave que court aujourd'hui notre école, c'est l'émiettement, c'est l'éparpillement et le gaspillage des forces, c'est le mépris d'un enseignement suivi et méthodique. Or, comme l'a dit Albert Durer, « si les secrets de l'art se perdent facilement, ils ne se retrouvent qu'après un long temps et avec beaucoup de peine ». Aussi faut-il être reconnaissant dans tous les temps à ces artistes qui se sont proposé le but de transmettre par leur enseignement aux générations nouvelles le legs du passé et ont appuyé leur doctrine par des œuvres d'un talent généralement incontesté.



ROME. — *La Villa Médicis.* — (Vue des Jardins).

LIVRE PREMIER

LA TRADITION

I

CABANEL. — BOUGUEREAU

CABANEL

Alexandre Cabanel naquit à Montpellier le 28 septembre 1823. Il était fils d'un fabricant de meubles. Si sa situation était modeste, elle ne fut jamais misérable. S'il eut à lutter contre plus d'une difficulté, s'il eut à faire preuve de sagesse et d'énergie, les épreuves qu'il traversa ne dépassèrent pas celles qui, sous diverses formes, sont le lot coutumier de toute vie humaine. Sa vocation ne fut pas

sérieusement contrariée ; il parvint rapidement au succès ; tous ses efforts reçurent leur récompense et son existence se développa avec une régularité parfaite. Pouvant suivre ses goûts naturels, aimant l'art et le travail, cherchant à plaire et y réussissant sans avoir besoin de recourir à des moyens qu'aurait réprouvés sa conscience d'artiste, estimé du public aussi bien que de ses confrères, il arriva comme par un chemin tout tracé, à occuper une place de premier rang dans notre école et vit sa renommée dépasser honorablement nos frontières. La carrière de Cabanel fut donc telle qu'on pourrait la souhaiter à tous les peintres.

Comme la plupart des artistes, Cabanel manifesta sa vocation dès son enfance. Il trouva d'ailleurs, dans sa ville natale, de quoi encourager ses aptitudes et ouvrir son jeune esprit. Montpellier, à la différence de bien d'autres villes de province, avait su conserver en grande partie l'activité intellectuelle qui la distinguait sous l'ancien régime. A côté de sa Faculté de médecine, une des plus anciennement célèbres de l'Europe, à côté de ses nombreux établissements littéraires et scientifiques, elle possédait une école des Beaux-Arts. Son musée, vers le temps même où Cabanel allait être en état d'en jouir, s'enrichissait des collections données par le peintre Xavier Fabre, don qui en faisait un des premiers de nos musées départementaux.

Notre futur peintre avait aussi l'espoir de trouver un appui dans quelques-uns de ses compatriotes, amateurs convaincus, qui, à la différence du personnage de la comédie d'Emile Augier, pensaient que, s'il est bon d'encourager les arts, il n'est pas mauvais non plus d'encourager les artistes. M. Bruyas, par exemple, bien connu des ateliers parisiens protégea Cabanel comme il protégea Courbet, donnant ainsi la preuve d'une rare impartialité. Sa galerie qui est venue rejoindre la collection de Fabre au musée de Montpellier, témoigne de cet éclectisme intelligent. Enfin, parmi les influences capables d'éveiller et d'entretenir le sentiment du beau dans un jeune habitant de Montpellier, ne pourrait-on pas faire une part à la ville elle-même et aux paysages qui l'entourent?

Les Languedociens ne sont pas seuls à vanter la promenade du Peyrou. Avec les nobles lignes de son arc de triomphe, de son aqueduc, de ses terrasses, que domine la statue équestre de Louis XIV, elle rappelle les grandeurs classiques de Versailles : et de là, le

CABANEL. — *La Veuve du Maître de chapelle.*

regard s'étend sur un magnifique panorama où la ligne sombre des Cévennes, la ligne grise des Pyrénées, encadrent une plaine ondulée qui va se perdre dans les flots bleus de la Méditerranée sous une lumière limpide et resplendissante. En somme, on pourrait dire que Cabanel dans toute son œuvre, est resté fidèle à ces premières impressions : il a toujours été lumineux et classique.

Cabanel, encore adolescent, avait déjà acquis une véritable notoriété dans son pays natal et il avait eu déjà un envoi remarqué au Salon, *le Christ au Jardin des Oliviers* (1843), lorsqu'il fut envoyé à Paris et entra dans l'atelier de Picot (1). Il obtenait le prix de Rome en 1845.

Le concours de 1845 est resté célèbre dans les annales de l'Ecole : le jury fut heureux d'avoir en réserve un prix non décerné l'année précédente, pour pouvoir attribuer à la fois la suprême récompense à Léon Benouville et à Cabanel. Le sujet était le *Christ couronné d'épines*. Le tableau de Benouville était plus touchant et d'un style supérieur. Mais ni l'expression ni le style ne manquaient à celui de Cabanel et il était plus vivant. Bien rarement le concours avait donné des œuvres aussi complètes, d'une composition mieux ordonnée, d'une exécution plus ferme et plus sûre, d'un coloris plus harmonieux. Ce n'était plus là travail d'élève.

Ceux qui sont hostiles aux concours du prix de Rome ne réfléchissent guère, a dit Ch. Garnier, à l'utilité réelle de cette institution. Ils ne pensent pas que si quelques-uns seuls sont vainqueurs, tous ceux qui prennent part à la lutte en sortent plus vaillants et mieux armés pour le bon combat. D'ailleurs, s'il est bon que les artistes voient du nouveau, où pourrait-on trouver au monde une ville qui parle plus que Rome aux yeux, à l'âme, à l'imagination, par les souvenirs des civilisations qui s'y sont succédées, par les monuments de styles divers qu'elles y ont laissés au milieu d'une nature caractérisée et grandiose? où trouver, d'autre part, à Rome même, une résidence meilleure pour le jeune artiste, que la villa Médicis, avec sa terrasse d'où l'on voit le soleil se lever sur le Colysée et se coucher sur le dôme de Saint-Pierre, avec son parc ombragé, bien dessiné et cependant rustique où se cachent ces ateliers de débutants que des maîtres seraient heureux d'occuper?

1. On peut aussi noter chez lui l'influence de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer, son *Aglaé et Boniface* a été visiblement inspiré par *Saint-Augustin et Sainte-Monique*.

Où pourrait-on mieux jouir de la satisfaction rare de travailler sans hâte, d'une façon désintéressée, sans souci de l'existence matérielle, tout en étant garanti contre les flâneries trop prolongées, — et par là pernicieuses, — par un règlement qui ne vous oblige qu'à donner quelque preuve que votre temps n'est pas perdu, et vous protège ainsi contre vous-même?

Cabanel ne songea guère à discuter son heureux destin ou les règlements de l'Ecole. Pendant son séjour en Italie, sans négliger Raphaël, il semble avoir été attiré surtout par Michel-Ange et les Florentins. Ce qu'il recherche alors, c'est l'énergie et la puissance plus que la grâce et l'harmonie. Ce n'était pas sa véritable voie et il y avait à craindre qu'il ne compromît son talent en voulant le forcer. Mais il sut s'arrêter à temps. Aussi ce complément d'études sévères ne lui fut-il que profitable. C'est à ce commerce avec les Florentins qu'il doit notamment la belle tenue de plusieurs de ses portraits mondains où l'on retrouve, avec moins de dureté et aussi moins d'autorité, les pâleurs aristocratiques et les lignes distinguées du Bronzino.

Etant encore pensionnaire de la Villa Médicis, il avait attiré l'attention par un *Moïse* qui dénotait un admirateur de la Sixtine. A l'exposition universelle de 1855, quoiqu'il fut presque encore dans la période des débuts, il obtenait une médaille de première classe en présentant à côté du *Moïse* déjà exposé en 1852, une œuvre d'un caractère tout différent, simple, tranquille, d'une composition symétrique jusqu'à l'archaïsme, la *Glorification de saint Louis et de son temps,* tableau symbolique et historique à la fois dans le goût des grandes compositions synthétiques de Kaulbach et de Chenavard. Il y montrait ce bon sens, ce goût, cette conscience dans les études préliminaires, cette aptitude à bien comprendre et à exposer clairement le sujet, librement choisi ou imposé, qui ont de tout temps recommandé l'Ecole française. Il devait retrouver cette belle figure de saint Louis à la fin de sa carrière, pour ses peintures du Panthéon, les plus nobles qu'il ait faites. Mais la véritable originalité de Cabanel n'est pas là ; elle se manifeste dans les sujets mythologiques, sujets où il semble qu'il n'y ait rien de nouveau à trouver.

Comme l'avaient fait plus d'une fois les peintres de la Renaissance, il sut rajeunir et renouveler à son tour les anciens thèmes et les figures traditionnelles en y introduisant un sentiment moderne

très délicat. Ses Flores, ses Vénus n'étaient pas grecques, c'est certain : elles étaient françaises du XIXe siècle. Mais reprocherait-on à Praxitèle d'avoir pris ses modèles parmi les athéniennes de son temps? Ce n'étaient pas de véritables divinités dans leur sérénité souveraine, mais des nymphes exquises, et il y a loin de ces peintures aux mythologies d'opéra de Boucher. La *Naissance de Vénus* qu'il exposa en 1861 fut l'événement du Salon. Cette figure à la fois naturelle et supérieurement gracieuse, aux formes jeunes et déjà achevées, est bien vivante, mais semble douée d'une vie plus fine et plus délicate que la nôtre et on ne s'étonne pas de la voir flotter sur l'écume des vagues. A cette date Cabanel avait déjà pris place parmi les peintres de portraits les plus recherchés du grand monde. En 1865 il obtenait la médaille d'honneur avec le *portrait de l'Empereur Napoléon III*. Mais c'est avec raison qu'on apprécia surtout en lui le portraitiste de femmes.

Mieux que Pérignon, Winterhalter ou Dubufe, il a su caractériser le type des femmes à la mode du second empire. La finesse et l'élégance y dominent. Ce ne sont plus les femmes de l'époque romantique avec leur tristesse obligée, leurs airs penchés et leur gracilité maladive. La rêverie, la mélancolie même peut s'y trouver : Cabanel sait la rendre aussi bien que personne et notre temps a produit peu de peintures plus expressives à cet égard que son portrait de *Mme de Vallombrosa,* d'une suprême distinction. Mais la distinction peut s'accorder avec les attitudes franches et décidées, les regards vifs et brillants qui sont alors ce que l'on préfère. Le portrait de *Mme de Ganay* par exemple dans sa pose aisée et correcte est un document historique. Ce portrait, comme déjà le portrait de la duchesse de Clermont-Tonnerre paru au salon de 1863, montrait que Cabanel avait tenu compte de l'observation des critiques qui reprochaient à sa peinture de ne pas supporter la distance et de n'avoir pas un caractère assez marqué. Il y avait donné plus de résolution à son dessin, plus d'ampleur et de solidité « à sa touche » (G. Lafenestre). A partir de ce moment, la cour, le faubourg Saint-Germain, la finance et la haute bourgeoisie se disputèrent le pinceau de Cabanel.

Un peintre aussi heureux ne pouvait manquer d'exciter l'envie et d'être en butte au dénigrement. On l'accusa de ne chercher que les succès faciles et lucratifs ; de ne savoir peindre que des dentelles,

CABANEL. — *Saint-Louis en Egypte. Les émirs offrant à Saint-Louis les insignes de la souveraineté.* — (Décoration du Panthéon).

des étoffes, des figures de mode couvertes de fard ou de poudre de riz. Les caricaturistes en firent un parfumeur ou même un garçon de café, qui, entouré d'une clientèle attifée suivant les dernières prescriptions de la *Mode illustrée* ou du *Journal des Demoiselles,* offrait des glaces panachées : « Que vous faut-il, Mesdames? groseille, framboise ou vanille? » Cabanel ne fut pas troublé de ces attaques. Il laissa son œuvre et sa vie répondre pour lui.

Lorsqu'il fut chargé des peintures du Panthéon, désirant conserver toute sa liberté, il renonça à tout autre travail, se dégagea de toutes les promesses antérieures sans s'inquiéter de ce qu'il pouvait perdre. Il fit mieux encore, il peignit le portrait en pied d'une religieuse et ce portrait fut son chef-d'œuvre. Or il ne s'agissait pas d'une religieuse de fantaisie à la façon de la *Sainte-Thérèse* de Santerre, mais de la figure authentique de la mère *Marie Jugand.*

Ce nom devrait être illustre, si la renommée se mesurait aux services rendus à l'humanité : c'est celui de la fondatrice des Petites sœurs des pauvres. Combien cependant ne l'entendirent prononcer pour la première fois qu'à l'occasion du portrait qu'en fit ce peintre mondain ! Mais ce peintre était un véritable artiste. Le costume absolument noir, les murs gris et nus d'une cellule ont suffi à celui qui ne recherchait naguère que les colorations brillantes et raffinées. Aucune des « professional beauties » ne l'a plus heureusement inspiré que cette paysanne, fondatrice du plus humble des ordres. La tête rayonne de bonté et d'intelligence sous sa coiffe étriquée. Comme chez saint Vincent-de-Paul cet œil perçant et doux laisse deviner une véritable puissance d'organisation, une force d'esprit capable d'exercer un gouvernement.

La variété de talent de Cabanel apparut avec éclat à l'exposition universelle de 1867 où le Jury international lui décerna une des grandes médailles d'honneur. Il avait envoyé, outre des toiles déjà connues comme *La Nymphe enlevée par un faune, la Naissance de Vénus* et les *Portraits de l'Empereur, du ministre Rouher et de M^me^ de Clermont-Tonnerre*, un grand tableau du *Paradis perdu* commandé par le roi de Bavière (1), enfin des tableaux de chevalet. La

1. Ce tableau est aujourd'hui au *Maximilianeum* de Munich où, à côté des œuvres de Muller, Kaulbach, Schoner, Piloty, Adam, Genelli de Ramberg, Richter, il fait le plus grand honneur à notre école. Le Maximilianeum est une école supérieure fondée par Maximilien II. Le sculpteur Delaplanche a su s'inspirer de la belle figure d'Eve pour sa statue placée aujourd'hui au square des Tuileries.

sentimentalité de la *Veuve du maître de chapelle* a trouvé grâce devant l'ironie toujours en éveil de notre temps, c'est tout dire : c'est une scène bien composée, ingénieuse et touchante. *Le Poète Floretin* est un petit cadre qui pourrait être mis à côté d'un Meissonier pour la finesse de l'exécution ; il y a moins de maîtrise mais une grâce et une poésie que Meissonier n'a pas connues. La couleur, quoique de tons très francs, reste d'une grande douceur.

La gravure seule peut nous donner aujourd'hui une idée des *Mois* qu'il avait peints à l'ancien Hôtel de Ville brûlé par la Commune. Mais on peut juger de son talent de décorateur par son *Triomphe de Flore* au pavillon sud des Tuileries qui échappa à l'incendie (1). C'est une œuvre excellente et charmante, académique dans le meilleur sens du mot, étudiée et facile. On y retrouve avec toute la grâce de composition, tout l'agrément des colorations claires des meilleurs morceaux du milieu du XVIII^e^ siècle, une science bien supérieure, un style plus pur, un dessin plus serré, plus élégant, plus personnel qui semble annoncer les peintures de Baudry à l'Opéra.

On a reproché aux figures classiques, aux figures grecques de Cabanel d'être beaucoup trop coquettes et de n'avoir rien de vraiment antique. Mais la coquetterie n'est-elle pas de tous les temps? Demandez à Aspasie, à Phryné, à Cléopâtre ! L'art grec lui-même n'a-t-il pas produit des œuvres d'un sentiment analogue? Lorsque Cabanel commençait à exposer des peintures de ce caractère on ne connaissait pas encore, ou à peine, les statuettes de Tanagra. Ces figurines, en nous révélant, dans la fantaisie de leurs gestes et de leurs ajustements, tout un côté nouveau de la vie et de l'art grecs, ont réfuté en grande partie ces critiques savantes et chagrines par un argument... archéologique.

N'oublions pas de rappeler à la louange de Cabanel, l'importance de son atelier ; il n'en est pas de son temps d'où soient sortis un plus grand nombre d'artistes distingués. Qu'on en juge par cette liste incomplète : Morot, Cormon, Humbert, Benjamin Constant, Bastien Lepage, Joseph Blanc, Chartran, Comerre, Besnard, Lematte, Ernest Michel, Cot, Henry Lévy, Raphaël Collin, François Flameng, Urbain Bourgeois, Eugène Carrière, Moreau de

1. Dans l'intervalle, il avait peint à l'Hôtel Pereire *Les Cinq Sens* et décoré à l'Hôtel Say un plafond (*Le Rêve de la Vie*) et des dessus de porte (*Les Quatre Eléments*).

Tours, Boutet de Monvel, Gervex, Friant, Thirion, Weertz, Buland, Chigot, Courtat, Emile Adan, Armand Berton, Joseph Aubert, Basset, C.-F. Bellanger, Lucien Berthault, Blayn, Borchard, Léon Couturier, Henry Delacroix, Boutigny, Pierre Carré-Belleuse, Calbet, Royer, Scherrer, Alphonse Dargent, Deschamps, Deyrolle, Emmanuel de Dieudonné, La Gandara, Gelhay, René Gilbert, Haquette, Lauth, Léandre, Jean Veber, Dupain, Maurice Eliot, René Fath, Jan-Montchablon, Le Sidaner, Mengin, Pelez, Marius Perret, Pinta, Rosset-Granger, Jourdain, François Lafon, Paul Langlois, Leenhardt, Delhumeau, Debat Ponsan, L.-Ed. Fournier, Perraudeau, Jules Gustave Besson, Paul Leray, Lignier, Nemoz, Outin, Priou, Prouvé, Emile Renard, Rouffio, Georges Roussel, Saint-Germer, Paul Tavernier, Paul Sinibaldi, Pharaon de Winter, Rieder sans compter les américains des Etats-Unis, Henry Bacon, Fowler, Hovenden, Wail. Quelle diversité d'inspiration et de facture, quelle variété de talent cette liste nous rappelle. C'est que Cabanel « patron aussi consciencieux que bienveillant », comme l'a dit M. Lafenestre, s'il fournissait à chacun les moyens de marcher, ne voulait pourtant obliger personne à suivre la même route que lui.

Ainsi se poursuivait sa vie heureuse et honorée. Une seule tristesse sérieuse avait troublée sa carrière, la destruction dans l'incendie de l'Hôtel de Ville de sa décoration des *Mois*. Mais on l'avait chargé de représenter la même suite dans l'édifice reconstruit. Il allait se mettre à l'œuvre, quand la mort vint le frapper. Lorsque le pinceau lui tomba des mains il venait de terminer ses peintures du Panthéon sur la vie de saint Louis ; c'est dire qu'il n'avait cessé de progresser. En effet, qu'il nous y représente l'enfant intelligent et bon suivant attentivement sous la direction de sa jeune mère les leçons de ses maîtres ou le souverain rendant la justice dans tout l'éclat de sa puissance et de sa volonté ou encore le chevalier vaincu, prisonnier, dévoré par la fièvre, mais gardant toute sa fierté et refusant une couronne qu'il faudrait acheter par un amoindrissement de sa dignité, partout il se montre digne de son héros.

M. Georges Lafenestre, se demandant quel serait sur Cabanel le jugement de l'avenir, a fort bien dit : « La postérité le maintiendra probablement à un rang des plus honorables parmi cette nombreuse famille d'académiciens français qui, savants sans pédantisme, laborieux avec grâce, ont autant contribué depuis deux

siècles que nos maîtres les plus éclatants et les plus originaux à maintenir la supériorité collective de nos peintres nationaux vis-à-vis des écoles étrangères. » Ajoutons que les artistes tels que Cabanel, parce qu'ils sont justement bien français, paraissent moins originaux à des Français. L'étranger est souvent meilleur juge, parce qu'il apprécie en eux et y dégage plus facilement les traits caractéristiques de notre esprit.

Le jugement que nous portons sur Cabanel pourrait s'appliquer dans son ensemble à Bouguereau.

BOUGUEREAU

Le talent de Bouguereau, on le sait de reste, a été vivement contesté par une partie de la critique. Mais rien n'est plus injuste et plus déraisonnable, lorsqu'on se trouve en présence d'une œuvre de mérite, que de la condamner pour les qualités qu'elle n'a pas sans lui tenir compte de celles qu'elle possède et qu'on ne manquerait pas d'admirer ailleurs. Le Guide n'a pas la puissance de Michel-Ange et n'aurait pas fait la Sixtine ; mais il a peint l'*Aurore* du Palais Rospigliosi et c'est déjà beaucoup. Dans les attaques violentes dont Bouguereau a été l'objet, n'y a-t-il pas quelque chose du plaisir que même les honnêtes gens éprouvent à voir Guignol taper sur le commissaire ou tout autre représentant de la loi? Ne pourrait-on y retrouver l'irritation du paysan athénien contre l'impeccable Aristide?

Sans doute, il y a à choisir et plusieurs de ses peintures n'ont pas grande signification ; mais ce n'est pas là-dessus qu'on le jugera. D'ailleurs, son talent, quelque facile qu'il paraisse, quelque fécond qu'on l'ait vu, quelque bien servi qu'il ait été par des aptitudes naturelles, a été la récompense d'un travail consciencieux et soutenu. Le temps consacre volontiers ce qu'il a contribué à former.

Ce ne fut pas sans peine que William Bouguereau put suivre la carrière des arts. Né à la Rochelle en 1825, il était fils d'un négociant en vins qui le destinait au commerce.

Les circonstances firent qu'il passa la plus grande partie de son enfance à la campagne. Il y puisa sans effort cet amour sincère et direct de la nature que les habitants des villes ont besoin d'ap-

prendre. Sans doute il arrive souvent que les campagnards s'intéressent moins que les citadins aux beaux aspects auxquels ils sont trop habitués. Mais, s'ils en sont touchés, ils le sont d'une façon plus simple et plus intime ; car l'habitant des villes risque de ne les apprécier qu'à la manière des tableaux d'un musée. Le jeune Bou-

BOUGUEREAU. — *Le jour des morts.* — (Musée de Bordeaux).

guereau s'emplit donc les yeux du paysage de la Charente et de la Sèvre, de ses champs, de ses prés fleuris, de ses vignes, de ses collines aux ondulations variées, de ses vallées creuses et riantes, de ses bocages, de sa douce lumière, impressions que ne lui feront oublier ni les lignes fièrement découpées des monts de Toscane, ni la solennelle majesté de la campagne romaine. Pour comprendre la genèse d'un talent, il est utile de rechercher les éléments qui ont

contribué à former chez l'enfant la mémoire pittoresque de l'artiste.

Après avoir appris les premiers éléments de latin chez son oncle, curé de Mortagne, qui lui avait fait connaître la Bible, lecture grâce à laquelle il conserva toute sa vie le goût des sujets religieux, il poursuivait avec succès ses études au collège de Pons, lorsque son père, homme pratique, le fit venir à Bordeaux, où il s'était établi, pour lui servir de petit commis dans son commerce d'huiles d'olives. Puis, lorsqu'il le jugea en état de se tirer d'affaires par lui-même, il le plaça chez un marchand de vins aux appointements de vingt-cinq francs par mois. C'étaient les débuts de *David Copperfield*.

Soutenu en cachette par sa mère, une femme admirable, il continua les études de dessin qu'il avait entreprises au collège de Pons. Il se fit recevoir à l'école de dessin et de peinture de Bordeaux, se levant hiver comme été à cinq heures du matin pour suivre les cours de six à huit et être à son magasin à l'heure réglementaire. Le soir il travaillait encore dans sa petite chambre à la lumière de bouts de chandelles, soigneusement ramassés dans la maison. Bientôt il commença à gagner quelque chose. Il avait des commandes... des commandes de lithographies coloriées pour boîtes de pruneaux ou de raisins secs et pour pots de confiture.

Malgré tant d'entraves, il obtenait, en 1844, le premier prix de la ville de Bordeaux pour la figure peinte. Peu de temps après, M. Bouguereau consentit à ce que son fils abandonnât, momentanément du moins, le commerce des vins et acceptât l'hospitalité de son excellent oncle, le curé de Mortagne, qui pensait que, le prix décerné par la ville de Bordeaux « garantissant son bon apprentissage », son neveu trouverait sans doute à faire des portraits dans le bourg et les environs.

En effet les « amateurs » ne tardèrent pas à se présenter. Bouguereau eut de cette façon des modèles pour rien. De plus, ses modèles le nourrissaient et lui donnaient le plus souvent une gratification. C'est ainsi qu'en trois mois il avait fait trente-trois portraits et gagné 900 francs ; ce qui mettait le portrait à 27 fr. 25 environ l'un dans l'autre. C'était moins sûr, mais déjà plus lucratif, que le travail chez le marchand de vin.

Avec cet argent, il part pour Paris, en 1846, entre à l'atelier de Picot, est reçu presque aussitôt premier à l'Ecole des Beaux-Arts,

BOUGUEREAU. — *Le Retour des Champs.*

obtient le second grand prix de Rome, en 1848 (le premier n'ayant pas été décerné) et se voit décerner, en 1850, le grand prix, en même temps que Baudry, sur le sujet suivant : *Le Corps de Zénobie retiré de l'Araxe*.

Ses envois de Rome furent d'une importance exceptionnelle. *Le Corps de Sainte Cécile rapporté aux Catacombes* comprenait plus de vingt figures de grandeur naturelle groupées sans confusion aussi bien pour l'harmonie pittoresque que pour la signification de la scène. On est loin des simples études que les élèves de la villa Médicis ont pris trop généralement l'habitude de nous envoyer aujourd'hui sous le nom de tableau. Ici on voit une composition noble et touchante. Quoiqu'il s'agît de la mort cruelle d'une jeune fille, aucun appel n'y était fait à la pitié purement instinctive et la tristesse y était accompagnée de sérénité. C'était une façon de sentir tout à fait dans l'esprit des temps héroïques de l'Eglise, comme en témoigne l'absence de toute représentation de supplices ou de douleurs corporelles (même des scènes de la Passion) dans la peinture ou les sculptures chrétiennes des Catacombes. Cette grande toile attestait un talent déjà mûr. Dans la suite la facture devait montrer plus de liberté, la couleur devenir plus claire et plus lumineuse, le dessin prendre plus de précision et de variété, le modèle épouser davantage le détail de la forme, mais il y avait là, plus qu'en germe, ce que devait être le talent de Bouguereau.

A son retour de Rome, il se plaça tout de suite au premier rang de la jeune école par ses peintures à la villa Moulins à Angoulins près la Rochelle, à l'hôtel Pereire, à l'hôtel Anatole Bartholony rue de la Rochefoucauld, à l'hôtel Etienne Bartholony rue de Verneuil où, dans des peintures à la cire sur fond noir, il s'inspira de la façon la plus heureuse de ce qu'il avait vu à Pompéi ; son œuvre monumentale la plus considérable fut le Plafond du théâtre de Bordeaux (salon de 1869). On reprocha à cette œuvre remarquable d'ailleurs, la trop grande uniformité d'un talent partout également répandu. On aurait désiré disait-on des faiblesses, des incorrections dans quelques parties pour mieux faire valoir les autres. Faut-il donc mal faire avec préméditation? N'est-ce pas cette conscience qui ne néglige rien, que l'on admire par exemple chez les contemporains de Van Eyck? Sans doute. Mais ce qui est vrai aussi, c'est que l'artiste doit se mettre en garde contre la monotonie, qu'il y a des sacri-

fices nécessaires, qu'il est bon de dégager nettement, surtout dans une composition de grande étendue, des idées et des formes dominantes.

Ce défaut ne se montre point dans la plupart des peintures religieuses de Bouguereau, dans la chapelle de la Vierge à la Rochelle, dans la chapelle de la Vierge à Saint-Vincent-de-Paul de Paris, où pour le sentiment, il se rapproche de Flandrin, et, dans tant de tableaux gracieux et purs qui, répandus par la gravure et la photographie ont contribué (pas autant qu'ils l'auraient dû) à relever le niveau de notre imagerie religieuse.

Ce qu'il y a peut-être à admirer le plus dans ces tableaux ce sont les enfants. Nul n'a su mettre dans ces petits corps, sans les alourdir ou les roidir, plus de science. Même lorsque, comme pour l'Enfant-Jésus, il leur donne une expression de grandeur, il leur laisse la grâce ingénue de leur âge.

Cette grâce, on la retrouve toute, malgré leur regard malicieux, dans les petits amours qu'il a répandus dans ses tableaux mythologiques ou allégoriques. Ces tableaux resteront pour le grand public l'œuvre préférée de Bouguereau. On trouverait difficilement un peintre qui ait mis au service des sujets gracieux des connaissances techniques plus complètes. C'est là qu'on peut surtout apprécier cette science si sûre qu'elle n'a jamais besoin d'efforts violents pour aller droit au but: elle ne s'affiche jamais; les raccourcis les plus difficiles et les plus ingénieux paraissant toujours naturels. Bouguereau aurait été moins contesté, s'il avait été plus pédant. Mais est-ce à nous à nous en plaindre?

Les souvenirs de l'antiquité classique ne pouvaient manquer d'apparaître dans les œuvres mythologiques de Bouguereau. Mais ils se montrent mieux dans ses scènes de la vie des laboureurs du temps de Virgile où l'on retrouve un sentiment vraiment virgilien.

Bouguereau a rarement traité des sujets modernes. Son *Napoléon III visitant les inondés du Rhône* (S. de 1857), est oublié à la mairie de Tarascon; mais on connaît par la gravure et la photographie son *Jour des morts* (1859, M. de Bordeaux): deux femmes, une veuve jeune encore et sa fille pleurant près d'une tombe. Il y montre qu'il sait émouvoir lorsqu'il le veut et d'autre part il y a peu de tableaux où l'on soit mieux arrivé à « abstraire » le costume féminin moderne, à le rapprocher des lignes souples et simples, des

lignes « humaines » de la draperie, tout en lui laissant sa date. Bouguereau nous a présenté aussi des contemporains dans ses italiens et italiennes de la campagne romaine. Mais c'est surtout comme portraitiste qu'il nous donne des documents sur la vie du XIX^e^ siècle, et son talent sincère reproduira aussi bien l'intelligence pratique et la bonhomie bourgeoise de *M. et M^me^ Boucicaut,* que la beauté aristocratique et brillante de *M^me^ Bartholony*.

Sans doute, dans l'œuvre de Bouguereau, nous l'avons dit, tout n'est pas d'égale valeur et il ne faut lui demander ni la puissance ni la fierté héroïque ; mais ne tombons pas dans le snobisme des personnages du *Monde où l'on s'ennuie*. Un dessin agréable peut être savant. N'en déplaise à ceux pour qui le « blaireautage » est une abomination, une facture claire et bien fondue peut être solide. Est-il indispensable d'être brun, enfumé, heurté pour être fort? Bouguereau, quels que soient la fraîcheur et le moelleux de sa peinture, peint en pleine pâte et du premier coup. Puis il se sert du blaireau avec une rare habileté et donne rapidement à l'ensemble un aspect achevé sans qu'on y sente l'effort d'un long travail. Aussi son œuvre exécutée presque sans retouche est-elle faite pour durer, et l'avenir verra, à peu près tels que nous les voyons, ces tableaux faits à souhait pour le plaisir des yeux. Mais encore une fois Bouguereau n'est pas seulement un peintre agréable. Plus que personne, il a contribué à défendre dans notre école la tradition d'un dessin sévère qui ne se contente pas de l'à peu près. C'est un nouvel Albane soit ; mais un Albane qui aurait reçu des leçons de Raphaël.

PAUL BAUDRY. — *Florence.* — (Allégorie).

II

PAUL BAUDRY

La décoration du foyer de l'Opéra, par Paul Baudry, peut être considérée comme l'œuvre maîtresse de l'art français à la fin du XIX^e^ siècle. Ces peintures furent plus qu'un grand événement artistique. Elles furent un événement national. La France, alors, avec une sagesse et une énergie que les comparaisons font apprécier davantage, se reconstituait et se relevait de désastres inouïs. Mais elle ne pouvait songer à reprendre encore la situation économique et politique qu'elle avait perdue et, quels que fussent les espoirs conservés, elle savait qu'une longue persévérance d'efforts pourrait seule les réaliser. Les peintures de Baudry avec lesquelles aucune œuvre étrangère récente ne pouvait rivaliser, montraient d'une façon éclatante que la France avait gardé sa suprématie intellectuelle. Au milieu du trouble et de l'inquiétude qui agitaient les esprits et angoissaient les cœurs, on y voyait comme un signe consolateur qui nous promettait, du moins, une république athénienne.

Le magnifique ensemble qui frappait tout d'abord par sa fierté et sa distinction, était dû à un homme d'une origine bien modeste, bien vulgaire, si l'on veut. Le peintre des Muses, le portraitiste

recherché de l'élite de la société de son temps, était fils d'un sabotier de la Roche-sur-Yon. Mais s'il est vrai que la valeur de l'homme est inséparable de celle de l'artiste, s'il est vrai que la main se ressent toujours des sentiments et du caractère moral, comme de l'intelligence, de celui qui la conduit, il convient d'attribuer à la famille de Paul Baudry une bonne part de ce que nous admirons et de ce qui nous touche le plus en lui. Car c'est à son père, Jacques Baudry le sabotier, c'est à sa mère, Françoise Lecomte, qui ne voulut jamais quitter son bonnet de paysanne de Cholet, c'est à l'éducation qu'il en reçut, aux exemples qu'ils lui donnèrent, que le fils a dû le désintéressement, le patriotisme, la noblesse de pensée, le souci de dignité qui honorèrent sa vie et imprimèrent à ses œuvres leur cachet de délicatesse et d'élévation.

Le père de Paul Baudry était donc un simple artisan, mais, comme le dit Edmond About qui l'avait connu, « un artisan, de ceux qui composent le fond solide et résistant de la nation ». Acceptant sans arrière-pensée la simplicité de sa vie laborieuse, sans se laisser écraser par son travail journalier, dévoué aux siens, il était, ce patriote acharné, lecteur insatiable, nourri de l'histoire nationale, ivre de Béranger ; avec cela chasseur, pêcheur, marcheur intrépide, amoureux du grand air, faisant une place à l'art dans sa rude vie, ayant étudié le violon et aimant à en jouer au milieu des bois. A côté de lui est un vieillard, l'aïeul maternel, qui a combattu contre les bleus dans la « grande guerre », âme réfléchie et grave, comme le père, du reste. La famille comptait treize enfants. Elle n'était pas riche, elle vivait au jour le jour, mais grâce au travail et à l'épargne elle ne connut pas le souci du lendemain, et cette vie, du reste, n'était ni triste ni malheureuse. » La pauvreté est un stimulant tandis que la richesse favorise trop souvent la paresse. Mais, en dépit des déclamations, la misère véritable est pour l'art un obstacle parfois insurmontable, et Aristophane a bien raison de distinguer du tout au tout dans son *Plutus* entre la pauvreté active et la misère accablée.

Comment, dans ce milieu, la vocation artistique de Paul Baudry prit-elle naissance? Sans doute, la nature qu'il voyait put y contribuer. La Roche-sur-Yon, malgré son titre de préfecture n'était, surtout alors, qu'une sorte de grand village, que la nature agreste entourait, pénétrait même de tous côtés. Mais ce n'est pas dans les choses extérieures, c'est dans l'âme humaine qu'il eut la première

PAUL BAUDRY. — *Charlotte Corday*. — (Musée de Nantes).

révélation du beau et de l'idéal et c'est par là qu'il fut conduit à rechercher ensuite la poésie et la beauté dans la nature. Le premier en date des événements qui préparèrent dans Baudry le cœur et l'esprit d'un grand artiste, ce fut la lecture d'une vie de Jeanne d'Arc. Il avait reçu le volume en prix à l'école primaire, vers l'âge de douze ans. « Le livre existe encore, nous apprend Guillaume, il a dû le lire bien souvent, car les pages sont usées ». La première forme précise sous laquelle l'art le séduisit fut la musique. Il s'exerça sur le violon paternel. Ses dispositions exceptionnelles intéressèrent le directeur des contributions indirectes, M. Hippolyte Renard, qui lui fit donner des leçons. Bientôt, il avait l'honneur de faire sa partie dans l'orchestre des bals de la préfecture.

En même temps, il s'exerçait à dessiner et ses essais avaient vivement frappé un modeste professeur de dessin de La Roche, M. Sartoris, auquel le même M. Renard l'avait présenté. Cependant son professeur de violon, M. Depas, ne voulait pas le lâcher et le père, qui voyait dans son fils un ménétrier d'avenir, dont la vie matérielle serait assurée, tenait pour la musique.

Heureusement, le jeune Paul put exposer dans une salle de la mairie, grâce au concierge dont il avait gagné la faveur en faisant son portrait, une partie des dessins qu'il avait exécutés principalement d'après les soldats de la garnison.

L'exposition eut un grand succès ; un mouvement d'opinion se fit autour du jeune dessinateur et la musique fut sacrifiée.

M. Sartoris lui ayant appris avec un dévouement complet tout ce qu'il savait lui dit, lorsqu'il avait seize ans, qu'il fallait qu'il allât compléter ses études à Paris. Une pension de 500 francs fut accordée par le Conseil municipal et complétée par les 370 francs d'une souscription privée. Il put entrer ainsi en 1844 dans l'atelier de Drolling (1). En 1845, il était reçu premier à l'Ecole des Beaux-Arts à l'âge de dix-sept ans et ses camarades prirent grand plaisir à entendre le petit provincial jouer avec talent sur son violon qu'il avait apporté de Vendée des concertos de Viotti. Le préfet M. Gauja fit alors porter la pension municipale à 800 francs, pension qui fût encore augmentée lorsque dès 1847, il obtint le second prix de Rome.

1. Drolling est beaucoup trop oublié. Sa chapelle Saint-Paul à l'église Saint-Sulpice, avec ses trois sujets de caractère différent est une œuvre remarquable. D'ailleurs il a été un des meilleurs professeurs de son temps.

Il eut alors au total, 1.800 francs assurés par an. C'était une aisance relative. A cette date de 1847, il y avait peu de fonctionnaires qui, ayant vingt ans, fussent aussi bien partagés. La solde d'un sous-lieutenant ne s'élevait alors qu'à 1.300 francs.

Voilà donc le fils du sabotier en route pour la gloire ; va-t-il se laisser entraîner par une vanité bien excusable. Il n'y songea même pas et resta toujours fidèle à ses amitiés des premiers jours. Lorsqu'il s'était déjà placé parmi les artistes les plus renommés, lorsque la culture intellectuelle qu'il s'était donnée et le milieu social dans lequel il était habitué à vivre semblaient avoir mis entre eux et lui une séparation complète, il se montrait, même pour les plus modestes artisans de sa ville natale aussi uni, aussi cordial qu'à l'époque où il n'était encore que l'un d'entre eux. Sans la moindre affectation, sans rien perdre de sa dignité, sans prendre l'air protecteur et faussement empressé du parvenu, il se trouvait naturellement ce qu'il devait être... Sa délicatesse de sentiments se montre dans la reconnaissance déférente et émue qu'il conserva jusqu'à la fin pour tous ceux qui avaient protégé ses débuts et, aux périodes difficiles, avaient eu des bontés pour lui et les siens. Elle se montre encore dans ce fait qu'il voulut toujours associer son premier maître à ses succès et qu'il s'intitula toujours élève de Sartoris.

Jules Breton qui devait bientôt le rejoindre dans l'atelier de Drolling (1847), nous dit la vive impression qu'il fit sur ses condisciples qui murmuraient déjà autour de lui le mot de grand homme. Sa tête bouillonnait de grands projets. Il habitait une chambre sous les combles dans une vieille maison de la place Saint-Germain-des-Prés. Cette chambre était précédée d'une sorte de terrasse couverte, il avait attaché au mur une longue toile où il dessinait les guerres de Vendée, dont il avait entendu parler par son aïeul. Jules Breton constate qu'à cette date « il modelait ses figures à grands plans, en pleine pâte, largement, indiquant les accents caractéristiques d'un trait incisif. » Rien ne faisait présager ses souplesses et ses grâces futures. Il y avait plutôt en lui quelque chose de sauvage. La *Mort de Vitellius* qu'il peignit pour le concours de Rome est une œuvre « abrupte et terreuse ; mais qui renferme d'étonnants morceaux. »

Il n'en fallait pas moins pour qu'on lui accordât, malgré ses défauts, le second prix de Rome, lorsque le tableau qui avait valu le prix à Lenepveu était d'une valeur exceptionnelle. En somme dès

ses débuts le talent de Baudry subissait déjà une crise. Il en traversa plus d'une ; mais de chacune de ses épreuves il devait sortir plus ferme et plus complet. Pendant ces périodes agitées et incertaines son esprit recueillait de divers côtés des éléments nouveaux et bientôt redevenant par un énergique effort complètement maîtresse de son inspiration, la volonté rétablissait l'ordre dans son âme enrichie et agrandie. La première de ces phases semble se terminer en 1850 avec la *Zénobie retirée de l'Araxe* qui lui valut le Prix de Rome.

Pendant son séjour à l'école de la rue Bonaparte, P. Baudry ne s'était pas contenté d'exercer sa main il avait cultivé son esprit par des lectures sérieuses faites avec passion, lectures qu'il continuera toute sa vie. Il lut Cicéron et les classiques latins, Pascal et les classiques français. Il lut Plutarque et Homère. Ses auteurs préférés semblent avoir été Shakespeare et Montaigne. Il ajoutait à cette conversation idéale « avec les plus beaux esprits des siècles passés » des entretiens avec quelques hommes distingués dont il recherchait la société quoiqu'il fut très réservé et que, comme la plupart des vrais artistes, il aimât la solitude. Pendant son séjour à Rome, il connut Jean-Jacques Ampère. L'auteur de l'*Histoire Romaine à Rome* aimait à se promener avec le jeune peintre dans la ville comme dans la campagne et à faire revivre devant lui les souvenirs qui se rattachaient à ses paysages et à ses monuments.

Cependant, tout ce qu'il voyait, tout ce qu'il entendait, troublait son âme sensible et vibrante, d'autant plus profondément émue qu'elle était moins expansive. Il avait d'ailleurs d'autres préoccupations que la peinture. Il pensait sans cesse à la Vendée et à ceux qu'il y avait laissés. Son père le consultait relativement à ses autres enfants. Bref, il devenait véritabement, malgré sa jeunesse, chef de famille. Comme il comprenait ce rôle, on peut en juger par l'admirable lettre qu'il écrivait à son père, au sujet de l'avenir de son jeune frère Ambroise.

Il conseille de le faire aller au collège jusqu'à seize ans pour lui former l'esprit ; mais de ne pas lui donner la sotte ambition de devenir « une espèce de monsieur, de devenir bourgeois manqué. »

« La vraie supériorité, ajoute-t-il, ne consiste que dans le cœur et la raison. Un homme est coupable de ne pas faire tous ses efforts pour s'instruire et la bonne instruction, même la plus étendue, ne gêne pas pour tenir un outil. Qu'il dessine comme s'il devait devenir

peintre et qu'il manie le rabot comme un bon ouvrier. Un mauvais peintre est une calamité et un menuisier même médiocre est utile. Alors, avec de bons commencements, instruction, raison droite, bon cœur, des bras habiles au métier et aux crayons, nous ne serons pas embarrassés, et nous ferons notre chemin ensemble. »

Paroles admirables dans leur simplicité ! exemple frappant de ce que peut donner la démocratie française, consciente de ses droits acquis, quand elle ne se laisse pas entraîner par des doctrines chimériques et criminelles et ne s'absorbe pas dans le désir envieux des seules satisfactions du bien-être et de la vanité ! P. Baudry devait faire, en effet, son chemin avec son frère, mais d'une façon plus intime qu'il ne le croyait. Car Ambroise devint un des architectes les plus distingués et les plus savants de son temps, comme le prouve entre autres sa reconstitution de la colonie militaire romaine de Troesmis. Plus tard, Paul Baudry devait doter ses sœurs.

Ces préoccupations diverses expliquent pourquoi ses premiers envois de Rome furent une déception. Cependant il ne perdait pas son temps et copiait surtout avec une persévérance passionnée Raphaël et Michel-Ange. Le résultat de ces efforts ne se fit pas attendre, et son exposition de 1857 fut un triomphe. Baudry prouvait une fois de plus que si les esprits supérieurs en tout genre, Condé aussi bien que Raphaël, arrivent jeunes à manifester leur talent, ce n'est pas qu'ils puissent se dispenser de travail, c'est qu'ils pénètrent mieux et plus vite le sens de ce qu'ils font et que le travail leur profite plus qu'à d'autres.

Au Salon de 1857, il envoyait le *Supplice de la Vestale,* et la *Fortune et le jeune enfant.* Le *Supplice de la Vestale* (Musée de Lille) sans choquer la vraisemblance historique n'avait rien d'une froide restitution archéologique et était surtout une œuvre dramatique et colorée. La *Fortune et le jeune enfant* a, plus que *la Vestale,* conservé les admirations des premiers jours. Ce n'était encore qu'un essai, une œuvre incomplète, où l'on peut noter des indécisions et des faiblesses. Mais l'ensemble est brillant, plein de charme et dénote un artiste de race. Si l'ensemble de la composition et telle magnifique soierie d'un rouge violacé font penser au Titien, si d'autre part on y reconnaît l'influence des florentins aussi bien que celle du peintre de l'*Antiope* ou du peintre de la *Farnésine,* le jeune pensionnaire de la villa Médicis n'en donnait pas moins, par la manière dont ses

divers éléments étaient fondus, comme par le caractère des types les preuves d'une originalité pleine de promesses. Baudry exposait aussi un *portrait de Beulé* et une petite figure de *Léda*, où l'originalité de son dessin se dégageait encore mieux.

En 1859 paraissait la *Toilette de Vénus*, un de ses chefs-d'œuvre d'un dessin élégant et pur, d'un coloris délicat et franc et une *Madeleine* pénitente « mais qui ne s'était repentie que depuis hier ». Théophile Gautier reprochait à cette peinture l'abus du martelage, des tons trop mats, faisant une opposition brusque à des glacis couvrant à peine la toile et ajoutait très finement : « M. Baudry a parfois l'air de s'imiter lui-même en s'exagérant, comme l'élève imite le maître. Il copie sa propre manière. L'originalité de M. Baudry n'est pas de celles qui ont besoin de s'outrer pour attirer l'œil. »

Des critiques analogues pouvaient s'appliquer pour l'exécution à sa *Charlotte Corday* du salon de 1861. Mais dans ce tableau où il s'attaquait pour la première et la dernière fois à un sujet relativement moderne, on ne pouvait qu'admirer l'intensité et la justesse de l'expression. En réalité, l'artiste a voulu représenter un drame moral plus qu'un fait historique : une jeune fille frêle, rêveuse, exaltée d'héroïsme, entraînée à un acte brutal et cruel pour lequel elle n'est point faite et, une fois l'acte accompli, éprouvant en présence de sa victime, un sentiment d'horreur physique et de trouble moral, trouble qui ne va pas cependant jusqu'au désaveu et reste accompagné de fierté. Charlotte Corday remplit presque toute la toile. Elle est seule avec Marat, déjà mort dans sa baignoire, placé de côté et s'effaçant dans une ombre grise. On dirait d'un symbole et c'est cependant un instant bien réel du drame, c'est la traduction de ce passage de l'historien Michelet : « Marat après avoir crié : à moi, vient d'expirer. A ce cri on accourt et on aperçoit près de la fenêtre, Charlotte Corday, comme pétrifiée ». Avec sa conscience d'homme instruit et d'artiste, Baudry avait fait, pour la préparation de son tableau, plusieurs études, d'après les documents les plus autorisés, le *Marat* de David et le *portrait* de *Charlotte Corday* peint dans sa prison par Hauer.

A ce même salon, il exposait *une Cybèle* et cinq portraits, parmi lesquels *Madeleine Brohan* et le vieux *Guizot*, personnages qui permettaient de juger sous des aspects bien divers son talent de portraitiste. Baudry a été un des bons portraitistes de son temps ; mais peut-

être à cet égard, a-t-il été trop vanté. Il ne s'intéresse pas assez au détail dans l'interprétation de son modèle, à sa personnalité intime, quoique le caractère général en soit bien saisi. Il n'y voit trop qu'une figure de tableau. Cependant il en est qu'on peut louer sans réserve. Tel est celui du vieux Guizot. Appuyant dans un fauteuil ses membres amaigris sur lesquels plissent ses vêtements, le buste légèrement courbé mais ferme encore, il penche en avant son visage pâle presque diaphane où vit avec une intensité singulière le regard triste énergique et pénétrant d'un homme d'état désabusé. Qu'il y a loin de ce Guizot à celui que montrait Paul Delaroche, cambrant sa petite taille, rejetant sa tête en arrière et passant sa main dans sa redingote boutonnée avec un geste à la Napoléon. « Napoléon de la paix. »

Un autre portrait non moins remarquable, mais d'un tout autre genre est celui du peintre Eugène Giraud, une simple tête. Quelle franchise, quelle verve ! Quelle unité d'exécution ! Rubens lui-même enlevait-il mieux une figure? Ne dirait-on pas qu'elle a été peinte d'un seul jet sans quitter le pinceau? Certes, ce n'est pas à cette toile (simple étude terminée si l'on veut, mais magistrale) qu'on pourrait reprocher le « martelage » et le manque de solidité. Le portrait d'Eugène Giraud parut au Salon de 1863 en même temps que la *Perle et la Vague,* chef-d'œuvre de grâce et de convenance dans le genre allégorique, d'une exécution souple et savante, tableau qui marque l'apogée du talent de Baudry, dans cette première période ascendante qui commence avec la *Fortune et le jeune enfant.*

Quelque notoriété qu'eût acquise le talent de Paul Baudry, le public ne le connaissait pas tout entier. En effet, plusieurs de ses œuvres les plus importantes étaient des peintures décoratives dans des hôtels privés, à l'hôtel Guillemin, à l'hôtel Achille Fould (ces peintures sont aujourd'hui à Chantilly), à l'hôtel de Nadaillac, à l'hôtel Galliera (allégories des villes italiennes *Rome, Florence, Naples, Venise, Gênes*). En 1865, il était chargé de peindre le grand salon de l'hôtel de M^me^ la marquise de Païva, devenue finalement par son mariage avec le comte Henckel de Donnersmark, l'alliée authentique du prince de Bismarck et des plus grandes maisons d'Allemagne, après avoir débuté par être la femme d'un tailleur holandais, puis d'un pianiste Henri Herz. Cet hôtel d'une

élégance et d'une richesse inouïes, est à peu près tout ce qui reste des constructions charmantes ou grandioses qui dans le quartier des Champs-Elysées étaient l'honneur de l'architecture privée du XIX^e^ siècle : château gothique du comte de Quinsonnas, château Tunisien de M. de Lesseps, *hôtel rose* du duc de Brunswick, *Palais Pompéien* du prince Napoléon, etc. Si la destruction continue, cette architecture sera plus difficile à connaître de nos descendants que celle de l'ancienne Egypte.

Baudry venait de terminer ses travaux à l'hôtel Païva, lorsqu'il fut chargé le 30 janvier 1866 des peintures du foyer du nouvel Opéra. Paul Baudry donna alors un grand exemple de modestie, de conscience artistique et de désintéressement.

Ce maître qui se trouvait à la tête de l'Ecole Française voulut, avant d'entreprendre son travail, compléter son talent par de nouvelles et longues études.

La plus grande partie des études qu'il fit alors ne fut pas ce qu'on entend généralement dans les ateliers sous ce nom d'*études ;* ce ne furent pas des projets de composition, des maquettes, des dessins de personnages isolés ou groupés, des indications d'attitudes ou de gestes, des représentations fragmentaires de membres ou de draperies, des détails d'ornement. Sans doute il y eut de tout cela ; mais ce furent surtout des travaux d'une portée plus générale par lesquels il cherchait à se mieux pénétrer des qualités nécessaires à la peinture monumentale et à agrandir, d'une façon intime, sa puissance d'esprit comme ses moyens d'exécution. Il se remit donc à l'école des maîtres et parcourut une partie de l'Europe pour étudier les grandes œuvres avec lesquelles il était appelé à rivaliser. Il se rendit d'abord à Rome et, reprenant sa vie d'écolier, demanda l'hospitalité à la villa Médicis.

Quoiqu'il ait copié à cette époque la *Danaé* du Corrège de la galerie Borghèse, c'est Michel Ange qui l'occupa presque exclusivement et fut son maître. « Baudry, dit Guillaume, était un admirable élève. Ses journées se passaient à la Sixtine. Etabli sur un échafaudage élevé, armé de fortes lorgnettes, il étudiait les fresques du maître comme on observe le ciel. Il en analysait les beautés comme on observe les astres. »

Le soir, rentré dans sa chambre, « il dessinait d'après les photographies des maîtres ou bien de mémoire. Autant il était fidèle et

scrupuleux dans ses travaux du jour, faisant abstraction de son savoir, s'efforçant de refléter Michel-Ange à l'égal d'un miroir, autant le soir venu, il reprenait sa liberté. Alors il s'abandonnait à lui-même et mettait son sentiment et son goût dans des figures qu'il traçait de verve et auxquelles il imprimait son cachet personnel. Il faisait et refaisait sans relâche, employait la plume comme un instrument plus précis et attendait que cet exercice lui donnât la résultante de ses études sous une forme qui fût bien sienne, travail singulier... dont il tira cette manière élégante et magistrale qu'il eut d'exprimer les choses au moyen d'un trait cursif... Quand il était tard et que la fatigue se faisait sentir, tous ces croquis étaient jetés au feu : il y en avait quelquefois des monceaux ». Baudry ne négligeait pas pour cela les études faites d'après nature, exécutées en toute sincérité : de nombreux dessins en font foi ; mais grâce à la préparation générale qu'il s'était donné, les formes de la nature, s'adaptaient sans effort à son moule personnel.

En Angleterre, il alla compléter sa connaissance de Raphaël en copiant des cartons d'Hampton Court (1868). Il étudia peut-être aussi le triomphe de César de Mantegna, comme en témoignerait la précision et la fierté de dessin de certaines de ces figures de l'Opéra. Mais ce n'est là qu'une conjecture. A Madrid il admira Velasquez mais ne se laissa pas entraîner de son côté. Il était de retour en Italie et se trouvait à Venise au commencement de l'année 1870, lorsqu'il apprit que l'Académie des Beaux-Arts, par un honneur presque sans exemple, l'avait choisi comme successeur de Schnetz, quoique absent et sans s'inquiéter s'il avait rempli les formalités d'usage.

Cependant la guerre éclate entre la France et l'Allemagne. Le nouveau membre de l'Institut, sans plus songer à ses travaux artistiques poursuivis cependant avec tant de passion, court à Paris et s'engage dans les bataillons de marche où il devait retrouver son condisciple Bouguereau, tandis que son frère Ambroise servait comme soldat de génie au plateau d'Avron.

La guerre finie il reprend ses pinceaux, heureux du moins de contribuer ainsi, comme il le pouvait et autant qu'il le pouvait, au relèvement de la France.

Les peintures de l'Opéra, commencées dans un atelier de la rue Boissy-d'Anglas, furent continués à l'Opéra même dans les bâti-

PAUL BAUDRY. — *Orphée.*

ments occupés aujourd'hui par le Foyer des artistes et la Chambre du lustre. Pour mieux profiter du temps pour vivre plus complètement dans l'intimité de son œuvre, il avait établi son domicile dans un petit coin où, dit Edmond About, dans cette bâtisse encore neuve « l'humidité des gros murs de pierre était si pénétrante qu'il devait s'enrouler dans une couverture de laine avant de se glisser entre ses draps ». Il menait presque ainsi une vie de reclus, seul avec les créations de sa pensée et, nouveau Stylite, trouvait sa principale distraction à aller se promener sur les combles de l'édifice dont quelques marches seulement le séparaient.

Est-il besoin de rappeler le succès de cette œuvre colossale, lorsqu'elle fut exposée d'abord à l'Ecole des Beaux-Arts en 1874, puis vue en place dans l'éclat des lumières? (1).

Cet ensemble décoratif, le plus considérable de la fin du XIX^e^ siècle, se composent de deux demi-coupoles, de trois sujets de plafond, de dix grandes compositions dans les voussures, plus de huit figures colossales de muses et de médaillons allégoriques, soit 450 mq. 50. Tous ces sujets ont pour thème commun le *Triomphe de la Musique*. Dans une des demi-coupoles, on voit le *Parnasse* où à côté des muses ont pris place les musiciens Mozart, Beethoven, Gluck, Lulli, Rameau, Haydn, Rossini, Hérold, Auber, Boieldieu, Mehul, et dans un angle à droite, Paul Baudry, son frère Ambroise et Charles Garnier assistant à l'idéale vision (2). Dans l'autre *Homère* est entouré des poètes de l'antiquité, et à côté d'eux sont rangés les artistes qu'ils ont inspirés, les types héroïques qu'ils ont immortalisés; les hommes primitifs qu'ils ont civilisés. Le sujet central du plafond représente l'*Union de la Mélodie et de l'Harmonie entre la Poésie et la Gloire*. Il se recommande par un grand effet décoratif à la Tiépolo, mais ne vaut pas les deux plafonds secondaires, *la Tragédie* et *la Comédie*, où la figure de Thalie surtout est une admirable trouvaille. Nous ne pouvons citer tous les sujets qui chacun mériterait une analyse détaillée, aussi bien que les grandes figures

1. L'exposition faite à l'Ecole des Beaux-Arts fut lucrative. Mais P. Baudry abandonna tous les bénéfices à diverses œuvres philantropiques, aux établissements de bienfaisance de sa ville natale à la caisse du volontariat de l'Ecole des Beaux-Arts, la plus forte part à l'association du baron Taylor. Cependant, la fortune du peintre était loin d'être ce que sa renommée pouvait faire supposer et Edmond About pouvait dire que même après le grand travail de l'Opéra « le moindre impressionniste menait un plus grand train que le chef incontesté de l'école française.

2. On regrette que le peintre n'ait pas représenté près de leur contemporain Rameau, Hændel et surtout Jean Sébastien Bach qu'il aurait pu placer à l'écart, jetant un regard bienveillant sur cette illustre réunion de musiciens qui presque tous, consciemment ou non, sont ses tributaires.

des muses à la fois divines et vivantes, de haut style et profondément individuelles. On ne sait laquelle préférer, quoique le regard revienne surtout sur Calliope qui tient d'une main un « calame » et de l'autre un rouleau de papyrus où se lit ce vers de Virgile,

O passi graviora ! Deus dabit his quoque finem (1)

vers qui date moralement l'œuvre et résume les sentiments qu'éprouvait alors la France entière. Après cet effort exceptionnel, Baudry avait bien le droit de se reposer et son talent subissait une nouvelle crise bien explicable. Mais il allait en sortir, retrempé à nouveau.

Pour prendre quelque repos, il alla rejoindre son frère Ambroise au Caire. Bien qu'il ait fait quelques études de Fellah, il ne paraît pas avoir été vivement frappé des nouveaux spectacles que l'Orient lui présentait. Même au milieu des mines de Memphis, songeant moins aux Pharaons qu'à Hérodote et à la Grèce, il se proposait de faire un tableau sur l'entrevue de l'historien grec avec les prêtres Egyptiens. En revanche, la Grèce qu'il désirait admirer, ne trompa pas son attente et ses lettres en parlent avec enthousiasme. Après un court séjour en France, il retourna au Caire ; mais il n'y resta pas longtemps. Il avait reçu avant son départ, la commande de la *Vie de Jeanne d'Arc* pour le Panthéon.

Cette commande lui avait fait éprouver une des plus grandes joies de sa vie. Ainsi donc, maintenant qu'il était arrivé à l'apogée de sa carrière, il retrouvait cette figure héroïque qui avait illuminé son âme d'enfant ! Il allait lui payer sa dette ; il allait payer même la dette non encore acquittée de la patrie ! Car malgré plus d'une œuvre de mérite, rien n'avait glorifié d'une façon suffisante notre héroïne nationale. Malheureusement, il poursuivit ses études patientes et profondes avec trop de conscience, lisant non seulement les historiens, mais les chroniques, étudiant les manuscrits, les tapisseries, les meubles du temps de telle sorte qu'en 1886, lorsqu'il mourut il n'avait encore rien exécuté de ces compositions dont les esquisses étaient arrêtées dès 1876 (2).

---

1. Vous en avez vu bien d'autres et Dieu saura mettre aussi un terme aux maux dont vous souffrez aujourd'hui.

2. Le travail fut alors confié à Lenepveu qui avait peint entre autres œuvres éminentes le plafond de la salle de l'Opéra, la chapelle de l'hôpital d'Angers, le plafond du théâtre de la même ville et la chapelle Saint-Anne à Saint-Sulpice de Paris.

La nécessité pour l'artiste moderne de s'instruire de tout ce qui peut éclairer son sujet est la rançon inévitable d'une civilisation croissante. L'ignorance n'est excusable que lorsqu'elle est involontaire. Mais ici la rançon est trop chèrement payée. C'est d'ailleurs une tendance malheureuse des artistes contemporains de rester trop longtemps dans l'incertitude et de ne pas savoir aboutir.

Heureusement Baudry n'avait pas été absorbé entièrement par son grand projet. Il s'était d'ailleurs complètement reconquis et même, après les peintures de l'Opéra — souvenir dont on aurait pu l'accabler, — la *Glorification de la Loi,* destinée à la Cour de Cassation, lui valut la médaille d'honneur (1881). Là, Baudry se montrait un maître de premier rang pour l'Allégorie, un rival de Prudhon et de Botticelli.

Dans une espèce de sanctuaire, la *Loi* occupe un trône posé sur un piédestal élevé. Dans les airs au-dessus d'elle deux figures symbolisent la *Justice* et l'*Equité*. Au pied du trône à gauche, l'*Autorité* tient le drapeau tricolore et s'appuie sur les faisceaux consulaires; à droite *la Force* repose à demi-couchée sur un lion ayant à ses côtés l'*Innocence endormie*. Sur les degrés qui précèdent le monument, la *Jurisprudence* dans un costume richement orné, surchargé même, contemple la *Loi* dont elle doit s'inspirer. On pense à peine à admirer l'habileté avec laquelle l'artiste a introduit, dans cette société idéale *un magistrat moderne*. Revêtu du costume offiiciel de la cour de Cassation, debout contre le trône de la Loi, la tête relevée, il la salue dans une attitude des plus heureuses pleine de déférence, de confiance et de dignité: il y a là comme une leçon et un exemple.

Le même sens fin et profond de l'allégorie, la même élégance souveraine se manifestent aussi complètement, pourrait-on dire, dans un simple petit dessin, dans la vignette qui accompagne les billets de banque de cent francs: *la Sagesse fixant la Fortune*.

Psyché qui est encore une manière d'allégorie, ne l'a pas moins bien inspiré soit qu'il peigne ses *Noces* pour le palais Vanderbilt à New-York, soit qu'il nous représente son enlèvement par Mercure dans le plafond de la Rotonde de Chantilly. A part quelques portraits, cet *Enlèvement de Psyché* est sa dernière œuvre et peut-être son œuvre la plus parfaite. L'originalité et la maîtrise du dessin dans Mercure, la douceur émue et inquiète de Psyché, le charme et la

science de la composition, l'harmonie claire et franche de la couleur, la pure lumière partout répandue montrèrent que jamais Baudry n'avait été plus sûr de ses moyens et plus capable d'ajouter encore à sa gloire.

Mais quelques mois après la mort le frappait dans les premiers jours de janvier 1886.

Nous n'ajouterons que quelques mots sur un des traits les plus originaux, sinon les mieux compris de son talent. Sans avoir traité de sujets modernes, Baudry a été un peintre essentiellement moderne. Il a poursuivi et il a atteint un type de beauté idéale ; le type idéal du XIX^e^ siècle. Il s'est nourri des grands maîtres de tous les temps et de tous les pays ; mais le type qu'il a réalisé est bien un type de beauté française. De tous les artistes qui l'ont précédé, celui avec lequel la parenté de génie est le mieux marquée, ce n'est pas un peintre italien, c'est un sculpteur français qu'il ne paraît pas avoir spécialement étudié ; Jean Goujon semble l'annoncer par ses divinités élégantes et fières, par ses bas-reliefs à peine creusés et cependant complets d'effet et d'expression. Comme lui, sans manquer de puissance, il est fier plutôt que puissant et chez lui la fierté doit suppléer parfois à la force. Mais, quels que soient les souvenirs que ses œuvres éveillent, Baudry a imprimé à tout ce qu'il a fait, son caractère personnel. C'est qu'il avait su créer en lui un foyer toujours ardent qui s'assimilait tout ce qu'il y apportait. C'est qu'il avait su entretenir dans son âme un réservoir d'énergies qu'il dirigeait ensuite au mieux dans le sens de l'effort à accomplir. Cherchez la beauté, poursuivez la science et le reste vous sera donné par surcroît.

COURBET. — *Le combat des cerfs.*

LIVRE II

LES TENDANCES NOUVELLES

I

LE RÉALISME. — COURBET

Vers 1848, dans le temps où Baudry et Bouguereau arrivaient à Paris, l'Ecole française était agitée par la querelle du réalisme. Le romantisme était déjà fortement atteint. La « boutique romantique », le « bric-à-brac moyen-âge », aussi bien dans l'art que dans la littérature, en arrivaient à des poncifs qui, à certains égards, ne valaient même pas ceux des disciples persistants de l'école opposée. Dela-

croix, qui d'ailleurs n'avait jamais voulu être classé romantique, ne laissait aucun disciple qui put prendre sa place. Il fallait que l'art rejetât les formules épuisées comme il avait rejeté celles de David. Cette réaction était d'autant plus nécessaire que le romantisme sacrifiant tout à la passion et au sentiment individuel, en arrivait à considérer le travail patient et consciencieux comme inutile et, à défaut du génie qui est rare, estimait presque exclusivement ce qu'on appelait déjà « le chic », où l'on pouvait voir le génie à son dernier rabais. L'étude directe et simple de la nature (si on en excepte le paysage) était aussi oubliée qu'elle pouvait l'être au temps de Boucher. Il était indispensable d'y revenir. C'est alors que se manifesta le mouvement réaliste qui prit pour chef Gustave Courbet.

GUSTAVE COURBET

Ce mouvement avait sa raison d'être. Mais, dès l'origine, il fut vicié par l'exagération qui consista d'abord à vouloir réduire l'art à n'être plus que le décalque de la nature, puis à confondre la vérité avec la vulgarité et même la grossièreté. Ce réalisme-là eut son idéal, mais un idéal retourné qu'il plaça dans la médiocrité et la platitude. Vainement voudrait-on s'autoriser de l'exemple déjà bien ancien de Caravage (1569-1608). Caravage qui affectait déjà tant de mépris pour les maîtres qui l'avaient précédé, se rapprochait d'eux en ce sens qu'il cherchait dans ses modèles habituels, vagabonds, escrocs, brigands, piliers de cabarets, non la médiocrité, mais le caractère. Courbet, lui, était simplement un franc-Comtois bon enfant qui avait reçu de la nature des dons remarquables de peintre. Comment ce bon praticien, à l'esprit court, devint-il chef d'école? La chose serait inexplicable si l'on ne savait que la politique se mêla de l'affaire. Le malheur voulut en effet que la politique vînt encore embrouiller ces questions d'esthétique. Courbet se déclarait matérialiste, athée, révolutionnaire : on en conclut qu'il était mieux qualifié que personne pour être le coryphée d'un art démocratique, vraiment populaire. Singulière manière en vérité de montrer son estime pour le peuple que d'affirmer que plus un art sera dépourvu d'idéal,

plus il sera étroit et grossier, et plus il sera digne de lui plaire ! Les aristocrates les plus méprisants n'oseraient pas aller si loin. Heureusement, l'histoire proteste contre un pareil jugement, aussi bien l'Athènes de Périclès que la Florence des Médicis, ou la France du XIII[e] siècle, et l'on sait comment de nos jours ont été acclamées par la foule, aux concerts populaires, les symphonies de Beethoven.

En réalité pour que le peuple, pour que les artisans puissent s'intéresser à l'art, il faut qu'ils y trouvent un intérêt moral qui les élève au-dessus d'eux-mêmes, il faut que l'art leur apporte une sorte de diversion à leurs préoccupations journalières ou mêle à ces préoccupations un charme qui les ennoblisse. Une nation peut se désintéresser de l'art et n'y voir qu'une sorte de sport réservé à la richesse. Mais si l'art y est ou y redevient populaire, ce ne sera pas sous la forme matérialiste (1).

Quoi qu'il en soit, voilà donc Courbet chef d'école. Ce petit bourgeois d'une petite ville dont l'éducation avait été fort médiocre et qui savait à peine écrire en français, fut sacré théoricien, esthéticien, philosophe et réformateur.

Champfleury, qui devait obtenir une réputation justifiée par des romans tels que *Chien-Caillou,* et *les Bourgeois de Molinchart,* Champfleury qui s'occupait aussi de critique artistique fut heureux de trouver Courbet pour servir de thème à ses dissertations sur le réalisme qu'il voulait faire triompher dans l'art comme dans la littérature. De plus, Courbet était pour lui un porte-parole tout trouvé et dont le nom aurait plus d'autorité que le sien dans les questions d'esthétique.

Courbet cependant n'avait pas débuté par le réalisme, ni même par la peinture. Né à Ornans le 10 juin 1819, il fit ses études au petit séminaire de la ville, puis au collège de Besançon et vint à Paris en 1839 pour faire son droit. A Paris le goût de la peinture prit le dessus. Il fréquenta les ateliers de Steuben et de Hesse, mais d'une façon irrégulière et, répudiant plus tard le souvenir de tels maîtres, il s'intitula « élève de la nature ». A ses débuts, on put croire qu'il serait un nouvel adepte du romantisme. Au Salon de 1848, qui ne comptait pas moins de dix toiles de lui, il exposait une

1. Ces idées ont été développées dans une conférence faite à l'association des professeurs de dessin de la Ville de Paris sous le titre ; *Le Réalisme et l'art populaire,* conférence publiée dans le *Moniteur du dessin* d'Octobre 1907.

certaine *Nuit de Walpurgis* d'un symbolisme fantastique et embrouillé qui était déjà en retard. Il est vrai qu'il y avait aussi envoyé des figures (*Violoncelliste, Jeune fille dessinant,* etc.) et des paysages, d'une exécution simple, franche et solide. C'était là sa voie et le romantisme n'était pas du tout son fait.

Disons tout d'abord, pour qu'on n'exagère pas la portée des objections que nous aurons à faire, disons que Courbet fut un admirable ouvrier et souvent un maître peintre. Se laissant plus d'une fois emporter par son tempérament d'artiste, que ses théories ne parvenaient pas à étouffer, il a fait des œuvres puissantes, personnelles, poétiques même. Mais disons aussi qu'il fut une âme commune, un esprit étroit, une nature incomplète et que son incommensurable vanité, dont les politiciens surent trop bien se servir, l'empêcha de se modifier en rien et le fit tomber du côté où il penchait. Son réalisme qui aurait pu être toujours loyal et sincère devint grossier et déclamatoire.

« Voulez-vous que je peigne des *dëïesses?* disait-il en appuyant sur son accent franc-comtois, *montrez-moi-z-en* ». Il aurait pu dire aussi bien : « Voulez-vous que je peigne des femmes et des hommes distingués, *montrez-moi-z-en aussi* ». Il en avait eu certainement devant les yeux : il ne les avait pas « vus ».

Il n'y a à cet égard qu'une exception dans son œuvre, c'est lorsqu'il se prend pour modèle. Alors, quoique le modèle n'y prêtât guère, il est hanté du souci de la distinction. Dans l'*Homme à la ceinture de cuir,* dans l'*Homme mort* où il a visiblement reproduit sa personne, on retrouve le souvenir du romantisme, élégant dans l'un, tragique dans l'autre. Ce sont d'ailleurs de fort beaux morceaux. On peut même dire qu'il a voulu faire un tableau d'histoire dans le sens académique du mot, lorsqu'il a représenté sa première entrevue avec M. Bruyas, l'amateur de Montpellier. Le peintre avait intitulé son tableau : « *La Rencontre* ou *Bonjour M. Courbet!* » Le titre était déjà joli : il ne suffit pas à ses amis qui lui substituèrent : *La Fortune saluant le Génie* ». Courbet ne sourcilla pas : c'était bien là le fond de sa pensée : seulement il n'avait pas trouvé la formule. A défaut de la vue de l'œuvre, la spirituelle et exacte description de M. Estignard ne laisse pas de doute :

« La scène se passe sur une grande route. L'artiste s'est représenté le sac au dos, le bâton ferré à la main. Il arrive dans la cam-

pagne poudreuse et desséchée de Montpellier où il est accueilli par M. Bruyas venu à sa rencontre avec un de ses domestiques et son chien. Le bon M. Bruyas salue le maître avec l'attitude du plus profond respect. Le peintre lui lance un coup de chapeau seigneurial et lui sourit du haut de sa barbe. Quelle belle barbe ! Quel bel homme ! Quels beaux mollets ! M. Bruyas est moins flatté ; c'est un bourgeois. Le pauvre domestique est ahuri et des plus humbles. »

La *Rencontre* fit du bruit ; elle en fit peut-être plus que Courbet ne l'aurait voulu. Car Théodore de Banville lui décocha dans le *Figaro* une de ses odes funambulesques dont on peut rire encore :

BONJOUR, MONSIEUR COURBET.

En octobre dernier j'errais dans la campagne :
Jugez l'impression que je dus en avoir.
Telle qu'une mégère âgée avec son pagne,
Ce jour-là la nature était horrible à voir.

Le poète nous montre ensuite des arbres rabougris étalant des gibbosités, des goîtres et des ventres ; les fleurs des prairies arborant les tons crus des pains à cacheter. Puis il continue ainsi :

Lors, saisi de douleur, je m'écriai : « Cybèle,
Ouvrière qui fais la farine et le vin,
Toi que j'ai vue hier si puissante et si belle
Qui t'a tordue ainsi, nourrice au flanc divin ? »

La déesse entendant que je criais à l'aide
Fut touchée et voici comment elle me parla :
« Ami, si tu me vois à ce point triste et laide,
« C'est que monsieur Courbet vient de passer par là ! »

Et les saules bossus, plus mornes et plus graves
Que feu les écrivains du Journal de Trévoux
Chantaient en chœur avec des gestes de Burgraves
« Bonjour, monsieur Courbet,, comment vous portez-vous ? »

Une voix au lointain de joie et d'orgueil pleine
Faisait pleurer le cerf, ce paisible animal,
Et répondait, mêlée aux brises de la plaine :
« Merci, bien le bonjour ; cela ne va pas mal. »

Tournant de ce côté mes yeux en diligence,
Je vis à l'horizon le groupe essentiel ;
Courbet qui remontait dans une diligence
Et sa barbe pointue escaladant le ciel.

Mais la vanité de Courbet était « imperméable ». Gambetta avait acheté une étude d'homme peinte par Courbet dans sa jeunesse.

En 1869, le peintre déjeunant chez le député récemment élu, s'arrêta devant son œuvre comme frappé d'admiration : — C'est superbe, lui dit Gambetta ! — Si c'est superbe ! je crois bien. C'est-à-dire que ni Vélasquez, ni Titien ni Rembrandt, ni *moi-même*, personne ne pourrait refaire cela aujourd'hui. Mais rien ne vaut comme étalage de vanité tranquille et sûre la déclaration qu'il fit en 1861 : « L'*Enterrement d'Ornans* a été l'Enterrement du Romantisme ». C'est à peine si Géricault ou ses amis auraient osé dire que le *Radeau de la Méduse* avait marqué la défaite de l'école académique. Cet *Enterrement d'Ornans* parut au Salon de 1850, ainsi que les *Casseurs de pierre*, œuvre plus modeste et qui restera une des meilleures de l'artiste (1). Il est aujourd'hui au Louvre, ainsi que la *Méduse*, grâce à la générosité de M^lle^ Courbet et l'on pourrait mettre les deux œuvres en parallèle ; mais on n'y songe plus guère. En effet, on y chercherait vainement la signification générale ou les qualités supérieures d'exécution qui donnent à un tableau la valeur d'un manifeste durable. Ce n'est pas qu'il y eût une hostilité préconçue contre Courbet. Dans ce tableau même, le groupe des pleureuses, touchant et bien compris, certains personnages bien posés et bien observés (tels que le riche paysan en habit gris près de la fosse) furent jugés favorablement dès l'origine par ceux qui condamnaient l'œuvre dans son ensemble. Si le jury de ce temps qui refusa Dupré, Th. Rousseau, Harpignies, Puvis de Chavannes et bien d'autres, exclut du Salon quelques œuvres de Courbet, ce fut moins à cause de leur exécution, qu'à cause du sujet représenté. Médaillé en 1849, 1857, 1861, Courbet faillit obtenir (1866) la médaille d'honneur pour sa *Remise de Chevreuils*, quoiqu'on n'eût jamais songé jusque-là à la donner à un paysagiste. De là à la persécution il y a loin.

Il avait voulu se donner ce lustre et, jugeant insuffisante la place qu'on lui avait faite à l'Exposition universelle de 1855, il avait ouvert une exposition particulière qui eut du succès et qui, visitée par les étrangers affluant alors à Paris, contribua à répandre sa renommée hors de nos frontières. Cependant Courbet n'avait pas eu moins de douze toiles admises dans les salles officielles et Théophile Gautier disait à cette ocasion : « Au lieu d'installer le réalisme dans une baraque à côté, M. Courbet ferait mieux de cultiver le grand paysagiste qui est en lui. »

1. Les *Casseurs de pierre*, sont au Musée de Dresde.

Malgré sa manifestation de 1855, Courbet ne dédaigna pas de reparaître aux Salons suivants. En 1861, le *Combat de Cerfs, le Cerf à l'eau, le Renard forcé dans la neige, la Roche d'Oragnon* obtenaient tous les suffrages. Le *Combat de Cerfs* nous montre une scène dramatique et pleine de mouvement contrastant avec le calme d'une forêt magnifique et bien entretenue. La justesse de formes et d'attitudes des bêtes fauves, acteurs du drame, méritent autant d'attention que l'exécution à la fois large, solide et variée appliquée au rendu des arbres de grandeur naturelle qui pourraient facilement être monotones. Les dimensions du cadre ne paraissent nullement exagérées et l'intérêt de l'œuvre suffit à les remplir.

Cette année 1861, où Courbet paraissait définitivement assagi, fut cependant celle qu'il choisit pour renouveler à Paris et à Anvers, « ses professions de foi, nébuleuses et menaçantes, qu'il se plaisait, comme le disait E. Chesneau, a répandre de temps en temps en faisant la grosse voix pour effrayer les académiciens et les honnêtes bourgeois ». C'est alors qu'il exprima des idées comme celle-ci : « Le fond du réalisme, c'est la négation de l'idéal et de tout ce qui s'en suit (*sic*). C'est par là que l'on arrive en plein à l'émancipation de la raison et finalement à la démocratie ». On ne comprend guère, dit encore E. Chesneaau, « comment ce pauvre idéal a pu empêcher l'avènement de la démocratie dans l'art et l'émancipation de l'individu. Quant à la raison, on se demanderait volontiers, si l'auteur de ce manifeste a conservé toute la sienne. »

Courbet allait être puni d'avoir négligé ses pinceaux pour se faire une fois de plus le porte-parole des critiques plus ou moins médiocres qui le soufflaient. Le portrait du grand démocrate Proudhon, qu'on attendait comme un événement, — on en parlait depuis 1856 ; ce devait être toute une synthèse, une allégorie en blouse, une révolution dans l'art ! — ne put pas même être défendu par ses amis lorsqu'il parut au Salon de 1865. « Point de couleur, dit M. Jules Claretie, point de relief, point de perspective : le philosophe regardant sans voir, avec des yeux sans pensée ; au fond, M^me^ Proudhon cousant. Le peintre n'a pas été plus galant pour elle que pour son mari. La politesse eût exigé de ne pas représenter M^me^ Proudhon bossue. »

Cependant Courbet restera par quelques figures, beaux morceaux d'exécution ; il restera surtout comme paysagiste. A cet égard

il n'a pas été contesté et ne pouvait pas l'être et il se place parmi les premiers des temps modernes. Son *Combat de cerfs* où la puissance domine, sa *Remise de chevreuils,* aux tons les plus délicats, son *Ruisseau du Puits Noir,* sa *Roche d'Oragnon,* la *Vague,* la *Falaise d'Etretat,* sont des œuvres supérieures. Dût l'ombre de Courbet en frémir, on peut dire qu'elles sont pleines de poésie. En présence de la nature, moins compliquée que l'homme, et plus facile à comprendre, Courbet a compris, et il a été ému. Son tempérament de vrai peintre, ne se mettant plus en garde ici contre la poésie des choses, s'est laissé aller franchement à son impression et, comme la main était solide et habile, il a rendu admirablement ce qu'il sentait, démentant ce qu'il y avait de faux dans ses théories.

Il y aurait réussi plus souvent, si de faux amis ne l'avaient entraîné dans des luttes qui, en tout état de cause, ne pouvaient que nuire à son talent (1). On sait où elles le conduisirent. Déjà on avait été généralement choqué de lui voir refuser bruyamment la décoration de la Légion d'honneur (27 juin 1870), lorsqu'il avait accepté quelques mois auparavant la décoration que lui avait décernée le roi de Bavière à la suite de l'Exposition de Munich de 1869 (2).

Cette attitude provocante et intransigeante à l'égard du gouvernement impérial contribua sans nul doute à le faire nommer directeur des Beaux-Arts au 4 Septembre. La Commune devait bientôt lui proposer une place dans son gouvernement, au milieu des saturnales de la Bohême triomphante ; et malheureusement on ne peut s'étonner qu'il l'ait acceptée. On ne connaît que trop le rôle qu'il y joua, sa part dans la destruction de la Colonne de la Grande Armée, la déplorable faiblesse morale dont il fit preuve lorsqu'il lui fallut prendre la responsabilité de ses actes. « Cessez les poursuites judiciaires ; je paierai la Colonne. » Quoiqu'il n'eut été condamné qu'à six mois de prison, il se rendit compte qu'il ne pouvait

1. Il est instructif de voir Champfleury lui-même sur la fin de sa vie (étude sur *Chintreuil*), signaler ce que les artistes perdent à mêler la politique à l'art. Il faut choisir, écrit-il ; « l'art *ou* la politique et non pas l'art *et* la politique. » Et il ajoute ; « Entraîné dans la politique, l'artiste ne s'appartient plus. Plein d'amertume, il rêve la chute d'un gouvernement et se dit ; je ne reprendrai mes pinceaux qu'après la ruine d'un état de choses que j'exècre. Chaque jour les regrets s'ajoutent aux regrets. L'homme souffre de son inaction. Il sent dans quelle voie tortueuse il est entré. Il vit avec des mécontents qui ajoutent à ses mécontentements intérieurs ». Ces paroles montrent bien tout ce que la politique agressive et militante apporte de trouble à l'artiste, quand même elle ne l'amènerait pas à l'inaction, chose à laquelle la paresse trouve son compte. Mais cela n'empêche pas non plus que l'artiste n'ait son opinion de citoyen, y tienne et la défende.

2. Il y avait eu un succès retentissant. L'influence de Courbet a été certainement très sensible dans l'école allemande, non seulement à Munich, mais à Dusseldorf.

rester en France. La modicité même de la peine était une sorte de flétrissure ; car elle semblait montrer qu'on le considérait comme n'ayant pas agi avec un parfait discernement. Peu après sa libération il se retira en Suisse et ne tarda pas à y mourir (1877). Il avait achevé de devenir alcoolique et buvait jusqu'à douze litres par jour du petit vin blanc de Vevey. Aussi cet homme « qui semblait taillé pour des luttes sans fin » succombait à cinquante-huit ans d'une maladie de foie rendue mortelle par ses habitudes.

Oublions, si l'on veut, cette triste fin et allons admirer la *Remise de chevreuils*. Retenons cependant la leçon morale qui nous est donnée par la vie d'un artiste que la nature avait remarquablement doué et qui, par manque d'élévation morale, plus encore que de volonté, abaissa son talent et se laissa entraîner aux pires compromissions.

Disons enfin que, même en admettant la doctrine du réalisme et en la préférant certainement en tout cas à un idéalisme conventionnel et vide, il y aura toujours à distinguer deux sortes de réalisme : le réalisme créateur d'un Vélasquez et le réalisme servile qui fait de la platitude son principe et son but. On raconte que Corot, se faisant expliquer les théories de Courbet qui commençaient alors à paraître, écouta attentivement, puis dit d'un air bonhomme comme se parlant à lui-même : « tout ça ne m'empêchera pas tantôt de surprendre une petite nymphe dans les bois de Ville-d'Avray(1) ». On ne saurait plus naïvement et plus justement faire sentir comment la nature et l'idée loin d'être ennemies, sont faites pour s'entendre encore aujourd'hui comme elles se sont entendues dans les œuvres des maîtres du temps passé (2).

---

1. Arsène Alexandre, dans le *Monde Moderne*, 1896, tome II.

2. Nous croyons intéressant de reproduire ici sans le discuter, le jugement que P. Baudry fut amené à donner sur le réalisme, dans sa notice sur Schnetz, auquel comme nous l'avons vu, il succéda à l'Académie des Beaux-Arts. « Après avoir dit que Schnetz fut un réaliste, comme Caravage et le Valentin, il ajoute ; « Ceux qui ont cru inventer le mot et la chose n'ont innové qu'en exagérant la vulgarité des personnages et en abaissant l'interprétation. Ils ont trop oublié que l'art doit éliminer les choses grossières, comme le feu rejette les scories. L'excès de passion pour le vrai n'est pas blâmable en soi, il est plus sain, plus fécond que ce goût d'un faux idéal et cet esprit de convention qui revient trop souvent attaquer l'art français comme une épidémie périodique. Mais les mots ont leur destinée comme les hommes ; quelques-uns qui, dans l'origine exprimaient une idée avouable sont tombés si bas qu'on se fait scrupule d'y toucher. »

BESNARD. — *Un graveur.* — (Musée du Luxembourg).

II

L'IMPRESSIONNISME

MANET. — FANTIN-LATOUR. — BESNARD CARRIÈRE. — HENRI MARTIN

EDOUARD MANET

Vingt ans à peine, après les débuts de Courbet, le réalisme parut ne plus suffire et l'on entendit parler partout de « l'Impressionnisme ».

Des camaraderies littéraires aussi bien qu'un talent réel mais fort exagéré ont contribué à faire d'Edouard Manet le chef de cette

école que l'on a appelé aussi, — rapprochement imprévu ! — l'Ecole du plein air et l'Ecole de Batignolles (1).

On a voulu voir dans Manet le continuateur de Courbet. Rien de moins exact. Manet recherche les effets de tache, néglige la précision de la forme et surtout le relief. C'est juste l'opposé de Courbet, qui est avant tout un peintre solide, marquant bien les plans et faisant ressortir les objets. Quoi qu'aient fait leurs amis communs pour les mettre en rapport en qualité de révolutionnaires, ils ne pouvaient pas s'entendre. Comme Courbet reprochait à Manet l'aspect plat de ses tableaux. « Oh ! vous, répondit Manet, vous ne voyez dans la peinture qu'une boule de billard. » Lorsque parut l'*Olympia* à laquelle les impressionnistes attachaient l'importance d'une œuvre de style et d'un véritable manifeste, Courbet ne fut pas parmi les admirateurs : « C'est plat, dit-il, ce n'est pas modelé, on dirait une Dame de pique sortant du bain. » Le point commun entre Courbet et Manet, c'est trop souvent l'absence d'idées. Absence systématique, dira-t-on. Mais il est vraiment facile à certaines gens de s'interdire l'esprit, et il est singulièrement plus commode de nier les idées que d'en avoir.

Quel que soit le procédé employé, comme après tout une école se juge à ses œuvres, il est bien difficile, même aux thuriféraires les plus naïfs ou les plus retors du parti, de citer, pour l'impressionnisme, une œuvre complète, un véritable tableau à mettre en parallèle avec l'*Apothéose d'Homère,* l'*Entrée des Croisés à Constantinople,* le *Foyer de l'Opéra* de Baudry ou même le *Combat de cerfs* de Courbet, et il est décisif à cet égard de comparer la *Mort de Maximilien* par Manet au même sujet traité par Jean-Paul Laurens. Mais il n'en est pas moins vrai que tout en encourageant des tendances fâcheuses, l'impressionnisme a attiré l'attention sur des principes et des procédés nouveaux ou trop négligés jusqu'ici, et a étendu, du moins pour la technique, le domaine de l'art..

---

1. Edouard Manet est né à Paris en 1833. Sa famille qui le destinait à la Marine le força à l'âge de dix-sept ans à s'embarquer sur un navire partant pour Rio Janeiro. Déjà son goût pour les arts s'était nettement manifesté. A son retour, voyant que ce goût persistait ses parents qui avaient de la fortune lui permirent d'arranger sa vie comme il l'entendait. Il put donc faire de l'art en amateur, sans avoir à lui demander les moyens d'existence. Il visita l'Italie, la Hollande, puis entra dans l'atelier de Couture ; il y resta six ans sans s'y livrer à un travail bien assidu. Une bonne partie de son temps était occupée à réunir autour de lui des artistes, des écrivains, des amateurs qui devaient contribuer à lui faire rapidement une notoriété. Il débuta en 1861. Médaillé en 1881, décoré en 1882 il mqurut ataxique en 1884. Comme ses disciples, Manet n'a que trop souvent montré son impuissance à faire un véritable tableau.

MANET. — *Le balcon.* — (Musée du Luxembourg).

Un mérite qu'on fait à l'impressionnisme, et surtout à Manet, c'est d'avoir proclamé le règne du ton clair. Mais, dussent certains critiques rugir de ce rapprochement, Cabanel n'avait-il pas déjà et avec persévérance dans ses portraits comme dans ses décorations, remis en honneur les tonalités fraîches et claires. C'est aussi à Manet qu'on devrait les effets de plein air substitués aux effets d'atelier. Les premières œuvres de Manet n'avaient pas, quoiqu'on en dise, ce caractère. Le trop fameux *Déjeûner sur l'herbe,* place bien ses personnages au milieu de la campagne, mais, comme on l'a ingénieusement remarqué, il est visible, si l'on examine l'œuvre sans parti pris, qu'ils ont été peints dans l'atelier et que ce n'est qu'après coup, pour forcer l'attention par un ensemble au moins bizarre, que l'artiste les a entourés d'arbres et de gazons cherchant ainsi le succès par des moyens qui n'étaient rien moins qu'artistiques. En ce temps, sa peinture était plutôt noire et on le comparait à Goya. Mais il ne lui avait pris ni son pathétique, ni son imagination. Dans Goya, c'est la passion intérieure poussée jusqu'à l'exaltation et à l'emportement qui amène les étrangetés, les confusions et comme le bouillonnement des formes. On peut au contraire reprocher à l'impressionnisme d'avoir laissé de côté (mettons que ce ne soit pas par impuissance), la passion et l'imagination.

Cependant la manière de Manet s'éclaircissait et des œuvres comme le *Déjeuner de famille, Dans la Serre, En bateau,* le *Bon bock,* le *Balcon, les Portraits de Pertuiset, d'A. Proust,* le gracieux *portrait de M^me^ de Nittis,* nous montraient des effets de lumière claire et de véritable plein air. Alors aussi il commença à poursuivre plus méthodiquement une nouvelle méthode dans l'emploi des couleurs. Ce fut là plutôt l'œuvre des impressionnistes du second ban, de Claude Monet par exemple que de Manet lui-même, et c'est là surtout ce qui restera de l'impressionnisme. Pensant que les couleurs mélangées « perdaient beaucoup de la consistance et de l'éclat de leurs éléments constitutifs », les impressionnistes procédèrent par juxtaposition et firent par exemple le vert d'un bleu et d'un jaune mis côte à côte, l'œil, à distance voulue, fusionnant les deux tons (1). De là, d'heureuses analyses des effets de lumière et des effets réciproques de couleurs voisines les unes sur les autres ; de là, des ten-

1. H. Marcel. *La Peinture française au XIX^e^ siècle,* p. 221 et suivantes.

tatives remarquables pour colorer même les ombres les plus profondes ; de là, des efforts, souvent couronnés de succès, pour donner à l'atmosphère, comme à la surface des eaux, des vibrations et une vie qu'on avait négligées de rendre jusqu'alors.

Remarquons cependant que l'impressionnisme n'inventait pas tout ; il généralisait des principes déjà appliqués d'une façon magistrale par des artistes tels que Turner et Delacroix (1). D'ailleurs il ne faut pas confondre le moyen avec le but. Les procédés ne sont pas, à eux seuls, chose d'art. Ce sont des sonorités nouvelles ajoutées à l'orchestre ; reste à savoir la symphonie qu'on en fera sortir. Si nous laissons de côté le paysage, auquel ces analyses de lumière convenaient surtout, et sur lequel nous reviendrons, l'impressionnisme a moins donné que le réalisme et a eu plusieurs conséquences fâcheuses. En ouvrant la porte toute grande à la bizarrerie artificielle, en flattant les petits côtés de l'individualisme chez l'amateur comme chez l'artiste, il a singulièrement favorisé l'indolence, l'insuffisance et la vanité.

Le grand peintre anglais Reynolds disait déjà à la fin du XVIII[e] siècle. « Le désir de la nouveauté peut n'être que le produit du caprice et de la paresse. » En 1862, lorsqu'on ne nommait pas encore ou qu'on nommait à peine l'impressionnisme, Ernest Chesneau signalait le danger : « La plupart de nos jeunes peintres, dit-il, n'ont adopté le système de la facture lâchée que parce qu'ils ont hâte de terminer, pour en détourner les regards, l'œuvre commencée par caprice. S'il leur fallait s'astreindre à exécuter patiemment un sujet qu'ils n'ont ni médité, ni creusé, le dégoût ne leur permettrait pas d'en achever la réalisation. »

Il y a à vrai dire deux sortes d'impressionnisme, comme deux sortes de réalisme il ne faut pas confondre *l'impressionnisme par impuissance* et *l'impressionnisme par élimination,* l'ignorance incapable de serrer de près la nature, et le talent, — appuyé sur l'étude, — qui, absolument maître de lui, abrège tout parce qu'il voit tout. Cet impressionnisme-là était celui de Franz Hals et de Velasquez à la fin de leur carrière. Mais l'impressionnisme devient trop facilement le vague dans la composition, le vague dans l'exécution, le

1. M. André Michel a rappelé par exemple, que Delacroix avait dans son atelier un assortiment de pains à cacheter qu'il plaçait rapidement, de son doigt mouillé, les uns à côté des autres, de manière à former une suite de tons qu'il regardait à distance d'un œil clignotant.

vague dans l'impression même, choses qui s'accommodent singulièrement bien avec le vague dans les connaisances et le vague dans les convictions.

Après l'impressionnisme proprement dit, on a eu le tachisme, le pointillisme, le treillagisme, que sais-je? pour arriver à l'intentionisme. Or, on ne peint pas, on ne sculpte pas avec des intentions; tels statuaires n'ont exécuté l'œuvre que jusqu'à la moitié, jusqu'au tiers, laissant le reste dans la masse. Pourquoi ne pas y laisser aussi bien l'œuvre toute entière? Diane et Minerve, comme le disait Descartes, se trouvent dans le bloc de mabre... l'œuvre de l'artiste est justement de l'en faire sortir. Michel-Ange, s'attaquant directement au marbre sans avoir modelé son sujet, en faisait voler des éclats... « Que faites-vous là? — Je détruis le nuage qui est entre moi et ma statue. » Il y a trop de nuage dans l'impressionnisme, et on peut lui reprocher de paraître procéder trop souvent d'un trouble pathologique de la vision ou d'une maladie de la volonté.

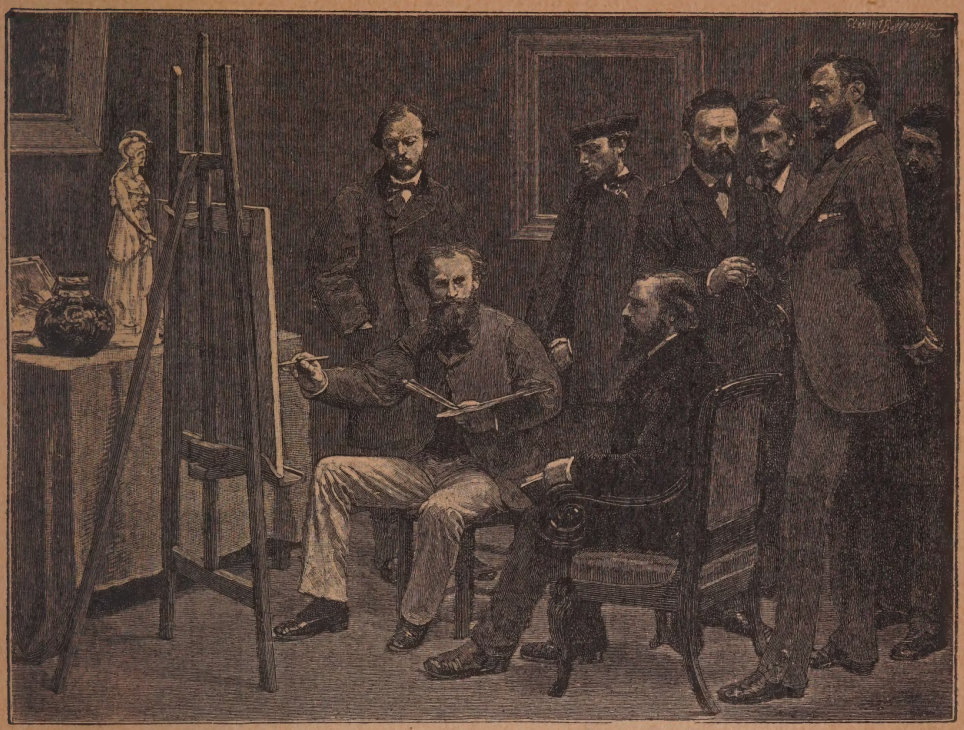
Il oublie la nécessité qui s'impose, en art ou en littérature de *définir* d'une façon quelconque. Dans les représentations plastiques, comme dans les œuvres littéraires, l'impressionnisme doctrinal repose sur la même erreur que ce qu'on pourrait appeler l'impressionnisme philosophique tel que l'allemand Fichte a cherché à l'établir au début du XIX[e] siècle. Fichte voit dans la définition la mort de la pensée. « On est confus, dit à ce sujet M. Pierre Lasserre, d'avoir à énoncer que toute investigation a pour objet de définir tout au moins des rapports et que, tant qu'elle n'a pas défini, elle n'a pas abouti » (1).

Parmi les artistes qui se rattachent au groupe de Manet on cite surtout Degas, Besnard, Henri Martin, Carrière, Fantin-Latour. Or Degas, le peintre des danseuses et des jockeys est surtout un dessinateur. Besnard conserve, qu'il le veuille ou non, dans les œuvres les meilleures de sa seconde manière, au milieu de ses fantaisies de lignes et de couleurs, le souvenir de l'enseignement solide qu'il a reçu à l'Ecole des Beaux-Arts, et nous croyons qu'il lui rend aujourd'hui pleinement justice (2).

---

1. Pierre Lasserre; le Romantisme français p. 482 et suiv.

2. Albert Besnard né en 1849, fils d'un peintre et d'une miniaturiste de talent, élève de Cabanel, débuta au salon de 1868, obtint le prix de Rome avec un ultra classique *Timoléon* (1874). Il est aujourd'hui commandeur de la Légion d'honneur. Il a fait plusieurs portraits dans lesquels l'intérêt du sujet disparaît trop dans les recherches subtiles et parfois bizarres des subtilités de



FANTIN-LATOUR. — *Un atelier à Batignolles.*

HENRI MARTIN

Ce n'est pas à l'impressionnisme que Henri Martin (1860) doit le souci de la composition, la recherche subtile de l'idée et du symbole, le sentiment élevé et poétique qui dans certaines de ses toiles le rapprochent de Puvis de Chavannes (*Sérénité, Vers l'Abîme*). Il a voulu introduire, d'une façon générale le principe de la décom-

---

l'éclairage. Il mérite surtout sa réputation par ses grandes œuvres décoratives; à l'école de pharmacie, à l'hôtel de ville à la mairie du 1er arrondissement, au Théâtre Français. Ses peintures de l'hôpital de Berck-sur-mer sont moins connues mais à certains égards l'emportent sur ces œuvres brillantes; car il y a mis tout son cœur.

Degas, né en 1834, s'est montré observateur pénétrant du geste professionnel et dessinateur remarquable, dans ses représentations des blanchisseuses, des jockeys et surtout des danseuses de théâtre.

position de la couleur dans la peinture monumentale. Il y a réussi dans sa belle œuvre décorative des *Faucheurs;* mais l'échec relatif de sa grande *Vue de Toulouse* montre tout le danger qu'il y a à s'absorber dans le système et à confondre l'accessoire avec le principal.

EUGÈNE CARRIÈRE

Eugène Carrière est une âme d'artiste ; il possède certaines qualités d'exécution rares ; il connaît admirablement la forme humaine et certains morceaux de lui par la largeur, la sûreté et la souplesse de l'exécution font penser aux Italiens du commencement du XVI[e] siècle. Il a rendu avec un sentiment profond la vie de famille (*Intimité,* dans la collection Moreau-Nélaton, l'*Enfant malade caressant sa mère,* le *Premier voile,* l'*Addition*). Mais qu'a-t-il gagné à vouloir, comme on le voit surtout dans la dernière partie de sa vie, faire une sorte de peinture anarchique, et à cacher ses personnages dans les brumes d'un cauchemar de façon qu'ils nous apparaissent comme des fantômes incomplets : *ægri somnia* (1)? Or c'est peut-être le plus clair de ce qu'il doit à l'impressionnisme en dehors duquel son talent s'était constitué particulièrement par l'étude des pastels de Latour. En présence d'œuvres de ce genre on pense à ce qu'un grand seigneur italien disait à Taine : « Caro signor, il me semble que les choses d'art sont choses simples qu'on fait avec plaisir et pour faire plaisir. Je verrai vos peintres ; mais, d'après ce que vous m'en dites, je crois qu'ils se donnent de la peine pour nous donner du travail » (2).

---

1. Les physiologistes et les psychologues qui ont spécialement étudié le rêve constatent cette apparence toujours incomplète en quelque partie des objets qui se montrent à nous pendant le sommeil. Les médecins savent aussi qu'un des symptômes de la neurasthénie, la maladie trop ordinaire des intellectuels de nos jours, consiste dans un grand afflux d'idées flottantes que le malade a grande difficulté ou grand dégoût à préciser et à coordonner. Voilà sans doute une des raisons pour lesquelles les ébauches sont si nombreuses et les véritables tableaux relativement rares.

2. Eugène Carrière, né à Gournay (Seine-et-Marne) en 1849, élevé en Alsace, engagé volontaire et fait prisonnier en 1870, concourt pour le prix de Rome, expose pour la première fois en 1876. Commandeur de la légion d'honneur en 1900, meurt l'année suivante.

CARRIÈRE. — *Maternité.*

FANTIN-LATOUR

Tout autre est le talent de Fantin-Latour. Mais cet artiste si peu tapageur, qui peint largement et franchemnt, qui étudie avec tant de soin et de sincérité la forme extérieure, comme le caractère intime de ses modèles, ce peintre qu'on a pu comparer — à tort, je le veux bien — à Girodet et qui ne s'en est pas fâché, a été surtout rattaché à l'impressionnisme par ses relations personnelles d'amitié avec Manet. Les rapports d'école se réduisent à peu de chose, malgré la manière nouvelle qu'il n'adopta heureusement qu'à la fin de sa vie, par exemple dans ses tableaux inspirés de Wagner. Fantin-Latour serait plutôt un classique dans le sens large du mot. On comprend sans peine ce que Manet a gagné à être à diverses reprises portraicturé et patronné par Fantin-Latour : on voit moins, ce que Fantin a pu devoir à Manet, qui lui était inférieur à tous égards. Il n'en est pas moins vrai que dans le grand tableau où il a représenté Manet peignant dans son atelier entouré de ses amis, Zola, Zacharie Astruc, Sholderer, Renoir, Maitre, Bazille, Monet, il a exécuté le plus important des manifestes qui aient été faits en faveur de l'école des Batignolles. Mais cette peinture consciencieuse, tranquille, où la sobriété du coloris est poussée jusqu'à la froideur, montre à quel point le peintre se dégage des fulgurances et du système de taches coloriées de cette école qu'il glorifie. Cette réunion de bourgeois correctement vêtus de noir donne une idée bien inexacte d'un groupe d'esprits qui prétendaient à être révolutionnaires et se plaisaient à des œuvres agressives ou bizarres. Cet *Atelier* (musée du Luxembourg) est l'œuvre la plus considérable de Fantin avec l'*Hommage à Delacroix*, de la collection Moreau-Nélaton, peinture plus puissante qui se rapproche des portraits en groupe des grands hollandais (1). On ne peut faire non plus honneur à l'impressionnisme de ces scènes intimes pleines d'une douce harmonie (*Un coin de table, Autour du piano*), ni de ces portraits d'une

1. On y voit réunis autour d'une toile représentant Eugène Delacroix, les artistes Manet, Bracquemond, de Balleroy Whistler, Legros, Cordier, Fantin lui-même et les littérateurs Champfleury Baudelaire, Duranty.

HENRI MARTIN. — *Sérénité.* — (Musée du Luxembourg).

noble simplicité tels que la *Famille Dubourg*, *Mme Fantin-Latour*, le peintre anglais *Edwards et sa femme*, etc. (1) d'où se dégage naturellement une haute leçon morale, par la sympathie qu'il inspire pour les vies modestes que relève le sentiment du devoir et la distinction de l'esprit.

Fantin est donc en tous cas, une exception au milieu des impressionnistes. Car ce qu'on doit en somme leur reprocher le plus (je laisse encore une fois de côté le paysage), c'est d'avoir fait des essais plutôt que des œuvres. Une ébauche, une série d'études, fussent-elles juxtaposées, ne constituent pas un tableau ; des notes de brouillon ne font pas un livre. Or, le difficile c'est de faire un livre, c'est de faire un tableau. Que dirait-on d'un architecte qui se contenterait d'élever un échafaudage? Cependant répétons-le en terminant, les impressionnistes ont trouvé des procédés ingénieux, ils ont su voir dans la nature des effets singuliers qu'on avait méconnus ou négligés jusqu'à eux. Ils ont eu le courage de les rendre et, comme quelques-uns l'ont fait avec talent et conscience, ces paradoxes sont devenus des vérités. Il faut leur en savoir gré. Mais on comprend aussi que les peintres éminents qui avaient conquis leur réputation par des efforts autrement longs et sérieux fussent quelque peu agacés de tout ce bruit. « Impressionnistes, disait Jules Breton, est-ce que nous ne le sommes pas? N'est-ce pas nous les vrais impressionnistes ; est-ce que depuis les primitifs l'art a vécu d'autre chose que d'impression? Etions-nous moins soucieux des frissons de l'âme et des frissons des arbres. N'assistions-nous pas au lever de l'aurore? N'affrontions-nous pas, pour lui surprendre ses secrets, le soleil de midi qui nous brûlait la nuque? Oui, nous vivions d'impressions ; mais cela ne nous empêchait pas de chercher les qualités de charpente, d'étudier le dessin. Nos vieux frissons s'accordaient avec le bon sens. »

---

1. Henri Fantin-Latour, dauphinois comme Hébert, né à Grenoble en 1836, n'ayant rien pour flatter le public, n'en avait pas moins forcé le succès, et était même à la mode, lorsqu'il mourut en 1904. Il a fait un tableau à la gloire de son compatriote Berlioz. Il a exécuté aussi d'excellentes *natures mortes*.

MOROT. — *Rézonville* (fragment). — (Musée du Luxembourg).

LIVRE III

HISTOIRE & PORTRAITS

I

BONNAT. — CAROLUS DURAN. — ROYBET HENNER. — JULES LEFEBVRE. — ÉLIE DELAUNAY

LÉON BONNAT

Les modifications que le mouvement réaliste pris dans sa généralité avait apportées à la peinture française sont sensibles dans l'œuvre de l'artiste qui, depuis la mort de Baudry, peut être considéré comme le chef de notre école : j'ai nommé Léon Bonnat. Bonnat n'a jamais été l'élève ni le disciple de Courbet et sa conception

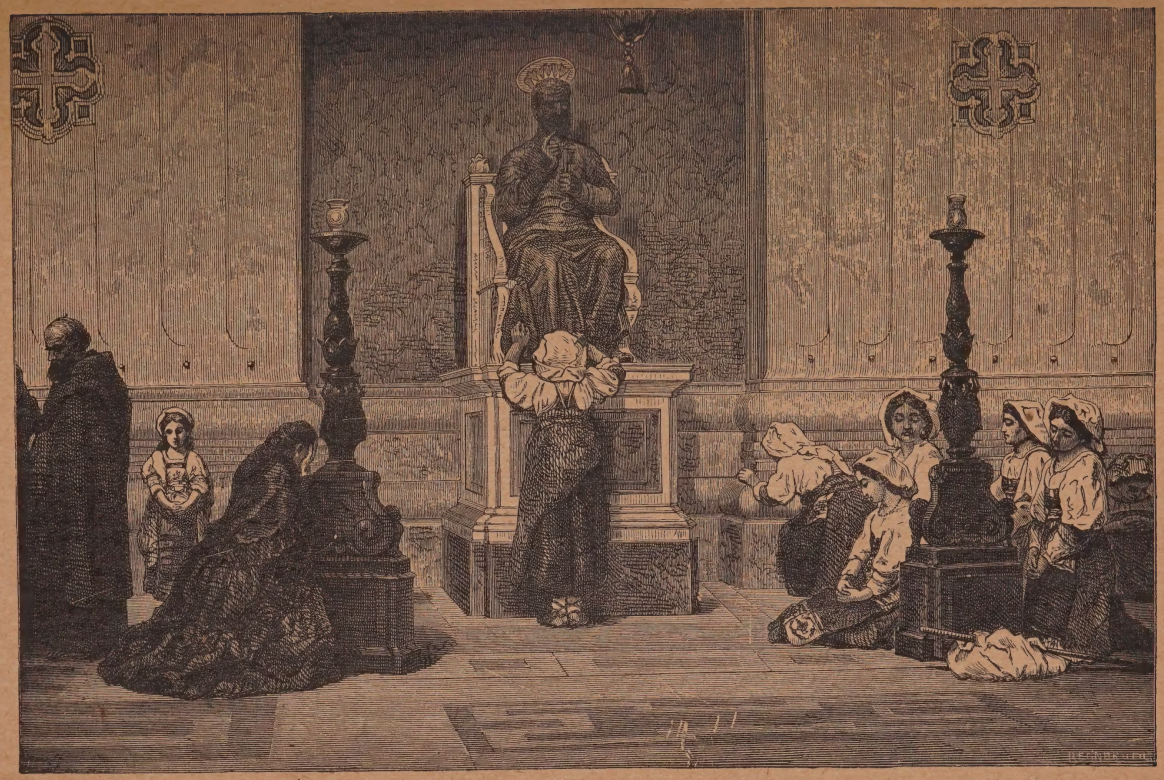
de l'art est fort différente. Mais son talent ne se serait pas développé de la même manière, son succès ne se serait pas si promptement affirmé s'il avait vécu dans la génération précédente.

La qualité maîtresse de tout ce qui sort du pinceau de Bonnat, c'est la puissance ; tout ce qu'il peint est essentiellement solide et paraît devoir, en dépit de la diversité des jugements, s'imposer à la postérité. Cette puissance, Bonnat la manifeste, quel que soit le sujet qu'il traite et particulièrement dans ses portraits. Mais Bonnat n'est pas qu'un portraitiste.

Sa carrière nous montre une fois de plus l'union intime de la peinture d'histoire et de la peinture de portrait qui, toutes deux, ont besoin du talent de la composition et de l'observation des passions humaines. Raphaël est aussi bien l'auteur de *Balthazard Castiglione* que de l'*Ecole d'Athènes*, Van Dyck l'auteur de l'*Elévation de la Croix* que du *Charles 1er*. Bonnat, quoi qu'il eût exposé quelques portraits à son premier salon (1857), a dû sa réputation à des tableaux à sujets et principalement à des tableaux religieux. Le *Bon Samaritain* lui valait en 1859 une mention honorable. *Adam et Eve retrouvant le corps d'Abel* (Lille), le *Martyre de saint André* contribuèrent à lui mériter ses premières médailles au salon de 1861 et 1863. Il dut sa médaille d'honneur (1869) à sa grande toile de *l'Assomption* qu'on voit à l'église Saint-André de Bayonne où elle est malheureusement assez mal placée.

A cette date encore on parlait à peine de Bonnat comme portraitiste et il n'avait envoyé aucun portrait à l'exposition universelle de 1867 à la suite de laquelle il fut décoré. On y avait surtout remarqué son *Saint Vincent de Paul* qui, exposé au salon de 1866, avait déjà failli obtenir la médaille d'honneur. Le saint y est représenté lorsqu'il prend la place d'un galérien. Dans ce tableau le sentiment religieux est mieux marqué que dans l'Assomption. On fut ému de l'expression de bonté infinie et d'énergie bienfaisante du saint qui encourage avec autorité le malheureux qu'il délivre et dont il a l'air d'être l'obligé. On y apprécia une fermeté et une sûreté d'exécution supérieures à ce qu'on avait vu de lui dans ses œuvres précédentes, quel que fût déjà leur mérite à cet égard.

Cependant, il allait faire encore des progrès. On peut juger de la science de Bonnat par le *Job* du musée du Luxembourg. Le sujet est peu séduisant et serait une illustration de choix pour les livres qui



BONNAT. — *Pélerins romains.*

traitent de la représentation des cas pathologiques dans les arts. Mais qu'on mette, par la pensée, à côté de la toile de Bonnat, les œuvres analogues de Ribera ; il sera bien difficile de ne pas donner la supériorité au peintre français. L'exécution est aussi forte, mais bien plus savante ; aussi franche, mais bien plus étudiée. Certaines parties sont des merveilles de détail et cependant tout est large, tout va à l'effet d'ensemble. La précision du coup de pinceau est incomparable ; elle est digne de la précision du coup d'œil qui saisit la forme comme avec un compas. La distribution de la lumière, la connaissance des reflets, sans qu'il y ait rien de heurté, méritent également l'admiration. Nous ferons remarquer par exemple le reflet que la lumière, qui a frappé sur le torse, jette sur la face interne de la main gauche.

Bonnat s'était placé aussi dès ses débuts au premier rang des peintres de la vie italienne, de ces peintres qui ont cherché en Italie, non de vieux souvenirs, mais l'Italie elle-même, telle qu'elle apparaît à leurs yeux.

Depuis Léopold Robert et Schnetz ces peintres constituent comme un groupe dans notre école. Mais nous doutons que L. Robert ou même Schnetz eussent été capables de poser et de peindre d'une façon aussi vivante et aussi originale cette *Pasqua Maria* qui, étendue sur le sol, s'étire en dirigeant vers le spectateur son jeune et gai regard plein de malice.

Que ce peintre puissant sache être souriant et gracieux, la *Pasqua Maria* n'en est pas la seule preuve : il a même su peindre délicieusement l'enfance dans son *Scherzo* et dans son *Noli piangere* où un petit pâtre des Monts Albains console une petite fillette transtévérine qui sait déjà pleurer avec coquetterie des larmes qui la rendent intéressante sans l'enlaidir.

Après l'Espagne où, comme nous le verrons, il avait passé sa première jeunesse, après l'Italie, Bonnat visita l'Asie-Mineure et l'Afrique (principalement l'Egypte) en compagnie de Gérôme. Il en rapporta des œuvres consciencieuses et fortes comme tout ce qu'il fait et qui le placeraient parmi nos premiers orientalistes (*Barbier turc à Suez, Cheiks arabes,* etc.). Il visita aussi la Hollande et, vers le temps où Baudry se mettait à l'école de Michel-Ange, Bonnat se mettait à l'école de Rembrandt et copiait (1871) la *Leçon d'anatomie* du musée de la Haye. Bonnat semble avoir une prédi-

lection pour Rembrandt. Mais il n'est pas exclusif et, pendant son séjour en Italie, il fit plusieurs copies d'après les maîtres toscans ou romains de la Renaissance.

Dans son voyage en Orient, Bonnat avait visité Athènes et cet artiste qui, au premier abord, semble se rattacher bien peu aux Grecs, ce peintre qui venait de voir Jérusalem et le Caire et en avait reçu une impression des plus vives, déclare qu'Athènes est peut-être la plus belle chose de son voyage. C'est que Bonnat, même dans ses sujets traités de la façon réaliste la plus moderne, a le sentiment de l'harmonie, de la composition et de la proportion.

Ce sentiment a eu surtout à se manifester dans ses peintures décoratives du Panthéon (*Martyre de saint Denys*) comme au Palais de Justice et à l'Hôtel de Ville. Au Palais de la Cité, sa figure de l'*Innocence protégée par la Justice* est une de ses plus heureuses créations ; à l'Hôtel de Ville son *Triomphe des arts* nous montre qu'il sait être lyrique et enthousiaste.

On dit que Phidias constitua son type de Jupiter olympien, non d'après les modèles qu'il pouvait choisir dans la nature, mais d'après les vers d'Homère. Nous savons que Bonnat a trouvé son inspiration initiale, pour un sujet qui dépasse la nature matérielle, dans des vers de Victor Hugo.

Pour bien juger de cette composition il a fallu la voir en place, entre les deux caissons où sont peintes deux magnifiques figures de femmes : l'*Idéal* et la *Vérité*. Au Salon, on n'en avait pas compris toute la valeur. C'est seulement à la distance voulue qu'on peut bien apprécier le mouvement du génie emporté par un Pégase éclatant de blancheur. Ce Pégase, d'un haut style, mais qui, malgré ses ailes, n'est nullement un cheval de fantaisie, montre que Bonnat avait peu de rivaux à craindre parmi les peintres spécialistes d'animaux.

Bonnat a d'ailleurs une grande admiration pour Barye sur lequel il a écrit dans la *Gazette des Beaux-Arts* une remarquable notice. Barye lui-même n'aurait pas désavoué le lion que *Samson* déchire comme il aurait fait d'un chevreau (1) ni son *Aigle emportant un lièvre*, où l'énergie de l'exécution est poussé jusqu'à la brutalité. Une violence du même genre se manifeste dans son paysage des *Environs de Saint-Jean-de-Luz*. Mais, là encore, Bonnat est un véritable

1. Le tableau se trouve aujourd'hui en Amérique.

paysagiste, comme il est à l'occasion un véritable animalier. Car la violence n'est pas chez lui, l'excitation d'un emportement passager, qui peut se rencontrer même dans les tempéraments faibles, mais bien un trop plein de force qui se dépense en creusant le sillon plus qu'il n'est nécessaire.

Bonnat, quel que soit le sujet qu'il traite, quelle que soit la sincérité immédiate avec laquelle il reçoit et rend l'impression de la nature, Bonnat marque tout ce qu'il fait du cachet d'une personnalité intense. Cette personnalité est d'autant plus forte que les influences diverses qui ont pu agir sur son originalité naturelle, ont agi précisément dans le sens de cette originalité.

Né à Bayonne en 1833, sous un beau ciel auprès de la mer et des montagnes, Bonnat avait quinze ans lorsqu'il suivit sa famille en Espagne ; son père allait s'établir libraire à Madrid. Il l'aida dans son commerce et profita de la nature de ce commerce pour lire beaucoup de droite et de gauche, des ouvrages sur les sujets les plus divers, entre autres la *Vie des Peintres* de Vasari. Ces lectures contribuèrent à assouplir un esprit qui, par sa force même, risquait de se cantonner, de s'isoler dans une tour, non d'ivoire, mais d'acier ou de granit. Le soir il lui était permis de suivre les leçons de Madrazo qui était alors le premier peintre de l'Espagne. Plus tard, étant venu à Paris il se fit recevoir sans peine à l'Ecole des Beaux-Arts et entra dans l'atelier de Léon Cogniet (1). Mais, s'il est officiellement l'élève de Madrazo et de Cogniet, il est bien plus encore le disciple de Vélasquez, qu'on peut bien admirer d'après quelques toiles dispersées dans divers musées d'Europe, mais qu'on ne peut connaître qu'à Madrid. Bonnat sait ce qu'il lui doit, mais il lui a largement payé sa dette. Car son influence a été grande dans la renaissance artistique de l'Espagne contemporaine ; et il a contribué plus que personne à ramener les jeunes peintres Espagnols qui sont venus chercher son enseignement à Paris, dans leur tradition nationale. Bonnat a d'ailleurs la reconnaissance princière. La ville

1. Bonnat doit une part de son talent à Léon Coignet. La rapidité de ses succès aux salons détourna notre jeune peintre de poursuivre, autant que la limite d'âge le lui permettait, la conquête du prix de Rome. Mais dès 1855, il entrait en loge et concourait sur le sujet *La Mort d'Ananie* dont l'esquisse est au musée de Bayonne. Après avoir obtenu une médaille au salon, il alla passer, à ses frais, quelque temps à Rome. A son retour, étant de loisir, il continua à fréquenter l'Ecole des Beaux Arts. Entrant un jour dans un atelier et trouvant toutes les places prises, il se plaça dans un coin et se mit bravement à dessiner le modèle comme un débutant. Le professeur qui ne le connaissait pas, s'approcha et fut étonné de son esquisse, étonnement qui cessa, lorsque le jeune Bonnat lui eut appris son nom.

de Bayonne l'avait aidé à ses débuts dans la vie artistique, d'une petite pension ; il lui a donné sa magnifique collection composée surtout de dessins de maîtres, faisant de son musée un des plus intéressants de France.

Ce n'est pas cependant ce qu'il a fait de mieux pour son pays natal. Il a donné aux Béarnais et aux Basques, riches en renommées diverses, la gloire artistique qui leur manquait. Grâce à son enseignement et à son exemple, le département des Basses-Pyrénées occupe aujourd'hui une place des plus importantes dans nos Salons annuels, avec Bordes, Etcheverry, Pascau, Dupuy, Saubès, Caro-Delvalle, Berges, Garrido, Henri Zo, Dambourgès, Dupuy, H. Dabbadie, etc. (1).

La fortune qui lui permet l'exercice de cette générosité dont nous parlions tout à l'heure, il la doit à ses portraits de riches et grands personnages. Ce succès mondain, il ne l'avait pas spécialement cherché. Le premier portrait qui marque comme une date dans l'histoire de son talent en est la preuve, car il représente une paysanne basque, une vieille paysanne d'Ustaritz.

« C'est un chef-d'œuvre, dit M. Jules Claretie. Certes, la peinture n'est pas ce qu'on nomme agréable... Mais cela est solide, mâle et absolument beau. Le premier aspect, très saisissant, est triste ; mais la lumière donne un tel éclat de vie à la courbe du nez, à la chair encore rose du visage, aux lèvres qui, muettes et closes, semblent prêtes à se relever, après la prière, par quelque bon sourire, qu'au bout d'un moment on est conquis : la bonté c'est, en effet, ce qui ressort de cette figure. »

Vingt-et-un ans plus tard, au Salon de 1893, Bonnat exposait une œuvre analogue, d'un sentiment aussi simple et aussi profond, le portrait de sa vieille mère, portrait qui fait autant d'honneur à l'artiste et au fils qu'à la mère qui l'a inspiré.

Des qualités qui recommandent ces deux portraits d'un caractère intime, Bonnat a conservé tout ce qui pouvait l'être dans ses portraits d'un caractère bien différent. Presque toutes les célébrités qui vécurent à la fin du XIX[e] siècle, ont été justiciables de son pinceau.

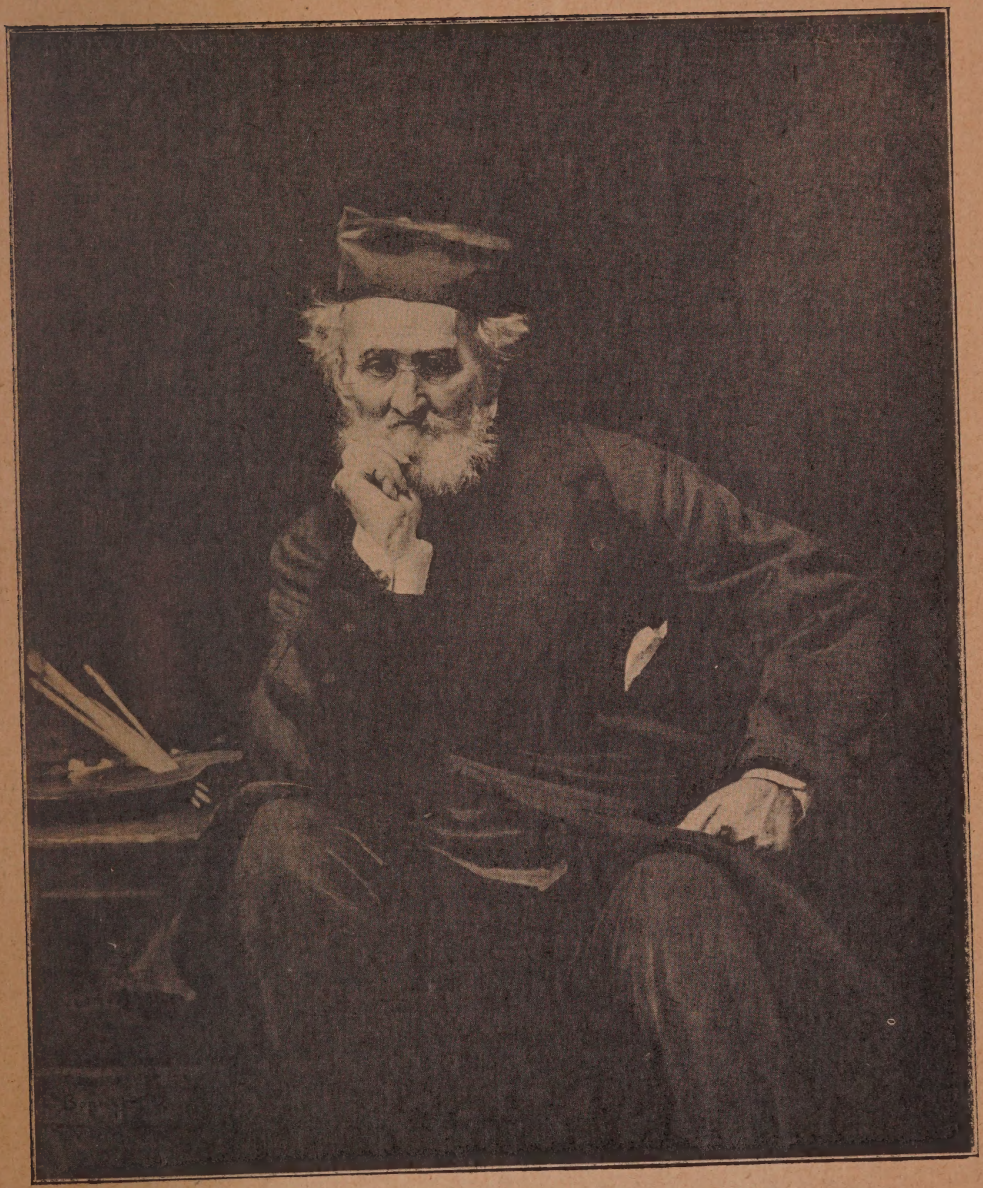
---

1. Outre les Béarnais et les Basques citons parmi les élèves de Bonnat ; Roll, Damoye, Georges Bertrand, Béraud, Aviat, Vuillefroy, Barillet, G. Alaux, Béroud, Achille Cesbron, Joubert, Galliac, Gorguet, Grolleron, Jean-Pierre Laurens, Ravanne Wery Grau, Umbricht et de nombreux étrangers tels que Anderson, Blashfield, Coffin, Coxe, Walter Gay, Charles Pearce, Ryder, Weeks, Wight Pinto, Melnik.

Voici d'abord les chefs d'Etats, portraits officiels où il a su éviter les défauts inhérents au genre : *M. Thiers*, fin et pensif ; *Grévy*, à l'air froid et malin de l'homme de loi, avisé et réservé, debout, vu jusqu'aux genoux, serré dans sa redingote boutonnée, la main appuyée sur une table, comme il le serait à la barre, cherchant la pensée des autres sans livrer la sienne ; *Carnot*, assis dans un fauteuil, avec une pose un peu anguleuse, mais d'une simplicité cordiale ; *Félix Faure*, au contraire, debout, dans tout son appareil décoratif, se présentant de trois quarts, la tête rejetée en arrière pour ne rien perdre de sa belle taille, depuis le sommet de sa chevelure jusqu'à l'extrémité de ses souliers vernis, le claque à la main, la poitrine traversée par le grand cordon de la Légion d'honneur. Ensuite, viennent les ministres : Jules Ferry, Ricard, etc.

Parmi ceux de ses modèles dont la notoriété est indépendante du rang et de la fonction, nous trouverions : Pasteur, Alexandre Dumas, le mathématicien Bertrand, les sculpteurs Guillaume, Barye, Aimé Millet, le musicien E. Reyer, de Lesseps, Victor Hugo, Renan, Taine, de Broglie, Henri Delaborde, Puvis de Chavannes, Robert-Fleury, Léon Cogniet, le cardinal de Lavigerie. Nous en oublions. Quelle belle galerie, à laquelle on doit ajouter un homme illustre, aussi bien par le rang et l'origine que par le mérite personnel : le général Henri d'Orléans, duc d'Aumale, vainqueur de la Smalah, membre de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Académie française. C'est le côté militaire du personnage que Bonnat s'est attaché à rendre dans les deux images qu'il a laissées de ce prince dont on peut dire qu'il fut l'ami.

Les portraits de Bonnat résolvent, pour la plupart, la difficulté grande surtout avec le costume moderne, de concilier l'actualité qui s'impose avec le pittoresque et le beau durable. Cette difficulté, La Bruyère la signalait déjà à la fin du XVII^e^ siècle dans une page qui est bonne à méditer pour les peintres et où il conclut néanmoins à la nécessité pour le portraitiste d'être, coûte que coûte, de son temps : « Ces mêmes modes, dit-il, que les hommes suivent si volontiers pour leurs personnes, ils affectent de les négliger dans leurs portraits, comme s'ils sentaient ou qu'ils prévissent l'indécence ou le ridicule où elles peuvent tomber dès qu'elles ont perdu ce qu'on appelle la fleur ou l'agrément de la nouveauté : ils leur préfèrent une parure arbitraire, une draperie indifférente, fantaisies du peintre



BONNAT. — *Portrait de Léon Cogniet.* — (Musée du Luxembourg).

qui ne sont prises ni sur l'air, ni sur le visage, qui ne rappellent ni les mœurs ni la personne, ils aiment les attitudes forcées ou immodestes, une manière dure, sauvage, étrangère qui font un capitan d'un jeune abbé et un matamore d'un homme de robe, une Diane d'une femme de ville, comme d'une femme simple et timide une amazone ou une Pallas, une Laïs d'une honnête fille ; un Scythe, un Attila d'un prince qui est bon et magnanime. » Le grand observateur ajoute quelques lignes plus loin : « Nos pères nous ont transmis avec la connaissance de leurs personnes, celle de leurs habits, de leurs coiffures, de leurs armes et autres ornements qu'ils ont aimés pendant leur vie. Nous ne saurons bien reconnaître cette sorte de bienfait qu'en traitant de même nos descendants. » Il y a lieu de remarquer que ce qui risque de choquer le plus dans l'ajustement, c'est la mode de la veille. « La mode la plus curieuse et qui fait le plus de plaisir à voir, dit encore La Bruyère, c'est la plus ancienne.» En effet, avec le temps, ce qui était simplement « démodé » devient « historique ». Le caractère historique, les portraits de Bonnat, l'ont dès l'origine.

On a reproché à un grand nombre de portraits de Bonnat l'uniformité de leurs fonds, d'un brun violacé et roussi. Cette insignifiance ou plutôt ce caractère abstrait et vague du fond est, dira-t-on, un moyen de concentrer tout l'intérêt sur la figure humaine et, lorsqu'on la traite avec cette supériorité, il semble que ce soit du temps perdu que d'occuper son pinceau à des accessoires. Mais, sans parler de l'intérêt pittoresque, le milieu dans lequel le personnage est placé ne sert-il pas mieux à faire comprendre sa vie, son temps, son caractère? On peut donc regretter que Bonnat n'ait pas à cet égard, suivi davantage l'exemple de Van Dyck ou de Rigaud. On le peut d'autant plus que, lorsqu'il l'a voulu, comme dans le *Cardinal de Lavigerie,* il l'a fait d'une manière magistrale. En quelques coups de pinceau un détail d'ameublement ou de costume est rendu avec un éclat ou une précision qui va jusqu'au trompe-l'œil. Vollon lui-même ne ferait pas mieux. Qu'il s'agisse d'une figure vivante ou d'un objet inanimé il semble qu'il n'y ait pas d'intermédiaire entre Bonnat et la nature.

Les portraits de Bonnat ont ce mérite supérieur que rien n'y est fait de pratique. Les plis des vêtements y sont même des traits de vie et de caractère, des signes d'habitudes.

Ce qui achève de donner aux portraits de Bonnat une intensité de vie exceptionnelle, c'est que l'exécution si ferme, si appuyée qu'elle soit, n'est jamais pénible. Une fois en possession du sujet, il peint avec une grande facilité et certaines de ses œuvres, très faites, très complètes, sont enlevées comme des esquisses. Tel est le portrait de *Léon Cogniet* que le sculpteur Guillaume appelait un chef-d'œuvre. On a pu voir dans l'atelier de Bonnat le portrait presque achevé de Félix Faure. L'artiste peu satisfait de son œuvre l'avait abandonnée trois semaines à peine avant le Salon : mais dans l'intervalle, le portrait (un portrait en pied) fut repeint complètement sur une autre toile et l'on sait avec quel succès il parut à l'Exposition à la date voulue.

Dans un ouvrage, où l'on ne songerait pas à aller le chercher : « *Un Maître imagier : F. Frémiet* », M. Dubief a porté de Bonnat ce curieux jugement que nous repdroduisons : « Sa pâte massive, dit-il, exprime une formule de chair où la carnation épouse la saillie du muscle. M. Bonnat dessine comme un laminoir, dessine le morceau de cuivre qu'il travaille. C'est d'une exactitude qui donne l'idée d'une construction mécanique. Aussi bien M. Bonnat ne regarde pas son modèle : il le mesure. Cet œil est un des plus extraordinaires que j'ai vus. Il brille comme un diamant serti dans l'ombre. Mais le regard qui sort de cette lueur profonde, vous saisit comme un compas entre deux branches. C'est un œil de dessinateur assurément, c'est surtout un merveilleux appareil visuel. On devine que toute forme arrive dans cet appareil avec tout ce qui la distingue de ce qui n'est pas elle, son relief propre, ses dimensions spécifiées, ses contours particuliers et la pâte de ses modelés au point de donner l'illusion d'un trompe-l'œil. L'art qui jaillit de là est forcément un peu massif et le rêve est aveuglé par l'intensité du signe extérieur. Toutefois, une science infinie de la ligne donne à cet art trop solide la solennité d'une grande force. »

Cette appréciation est vive, ingénieuse, sans doute, mais elle est incomplète et partant injuste. Si dans ce que fait Bonnat un sentiment de masse domine, son art n'est pas pour cela exclusivement massif. Dans tout talent, comme dans toute voix, il y a « un timbre » qui persiste. Mais ce timbre qui s'impose et qui caractérise n'exclut ni l'invention, ni la variété de l'expression. On aurait tort, en tout cas, de confondre la masse avec la lourdeur. Bonnat en a donné la

preuve, de la manière la plus sensible, dans ses portraits de femme. En évitant toute frivolité, il a su les représenter dans toute leur séduction et leur éclat mondain. Pour résumer cette face du talent de Bonnat, nous signalerons le portrait en pied de *Mme Potocka*, en satin noir avec une fleur rouge dans les cheveux et de celui de *Mme Albert Cahen d'Anvers*, dans une robe de satin blanc que Terburg envierait. Le portrait de Mme Albert Cahen surtout unit d'une façon rare dans la représentation d'une jeune femme la grâce et la fermeté. L'artiste a su exprimer toute l'originalité extérieure et psychologique de ce regard voilé de myopie qui reste supérieurement expressif, de ce type légèrement exotique, mais marqué du cachet de l'élégance parisienne. Le costume est à la dernière mode du jour : les étoffes, les fourrures, les bijoux, la face à main sont rendus avec la virtuosité exceptionnelle d'un pinceau employant pour chaque objet la touche spéciale qui lui convient le mieux. Mais, malgré ce caractère moderne qui s'affirme de façon si complète et si brillante, on sent qu'on est en présence d'une œuvre qui ne vieillira pas. Cette œuvre éminemment aimable laisse aussi bien que les sévères et les plus fortes de l'artiste, l'impression de quelque chose qui est fait pour durer et c'est bien là, s'il en est, la marque d'un maître (1).

CAROLUS DURAN

Dès 1863, vers le temps où Bonnat commençait à fixer l'attention, Ernest Chesneau, parlant des tentatives de la jeune école pour se substituer au réalisme de Courbet, sans pour cela le répudier complètement, signalait avec sympathie un peintre débutant que le public n'avait pas encore remarqué : Carolus Duran : « La *Convalescence*, disait-il, œuvre vigoureuse et caractéristique malgré ses

1. Edmond About taquinant avec sa causticité accoutumée Léon Bonnat sur ses incursions dans la peinture mondaine arrive au fond aux mêmes conclusions lorsqu'il dit : « Bonnat a la brosse dure. On s'imagine par moment qu'il cueille son blaireau sur l'échine d'un porc-épic. Cependant vous voyez de jeunes et brillantes comtesses se présenter en victimes résignées à ce bourreau des ris et des grâces. Elles savent les belles infortunées qu'il faudra laisser les trois quarts de leurs gentillesses à la porte de l'atelier, qu'elles se vouent au noir et au blanc, qu'on leur accordera tout au plus par faveur un ruban bleu dans les cheveux. Elles vont pourtant à Bonnat. Car ce n'est pas, elles le savent bien, un médiocre honneur de faire à soi seule un tableau et de marcher vers la postérité dans la puissance et dans la gloire. »

imperfections, doit être comptée parmi les plus hardies de ces tentatives. »

La peinture de Carolus Duran montrait déjà une certaine parenté avec celle de Bonnat et depuis on a plus d'une fois comparé ces deux artistes. Carolus Duran plus inégal, — non pas superficiel mais à coup sûr moins pénétrant — est comme lui un peintre puissant et solide avec quelque chose de plus brillant. La fermeté d'exécution va parfois jusqu'à la dureté et on a pu dire que certaines de ses têtes semblaient faites de bois sculpté, puis ripoliné ou émaillé, Mais ces œuvres discutées elles-mêmes n'auront qu'à gagner à l'action du temps, car la ligne, quoique trop sommaire et trop sèche, est juste ; les couleurs, trop crues, mais franches et dans le ton naturel, ne manqueront pas de s'adoucir avec les années. Le portrait d'*Emile de Girardin,* que nous revoyions récemment au musée de Lille ne mérite plus aujourd'hui la vivacité des critiques dont il fut l'objet.

D'autres toiles se défendent moins : elles sont lourdes et plâtreuses. Nous n'avons pas besoin de dire que ce n'est pas là-dessus qu'on jugera cet artiste éminent. Pour nous en tenir à la seule exécution, n'est-ce pas un morceau d'une valeur exceptionnelle que la *Lilia* du musée du Luxembourg. Dans cette figure académique, l'harmonie générale et l'harmonie du faire laisseraient croire qu'elle est apparue d'un seul coup dans son cadre à l'appel de l'artiste. Quel que soit le soin avec lequel les formes sont rendues, on dirait que tout a été fait sans quitter le pinceau. Il semblerait même que le pinceau a modelé plus qu'il n'a peint.

Carolus Duran est depuis longtemps un de nos peintres les plus en vue. Il occupe même en dehors de son art une grande place dans le Tout-Paris. D'une figure régulière et expressive, d'une taille bien prise, le geste toujours juste et élégant, habile à tous les exercices du corps, écuyer remarquable, escrimeur cité,

En somme
Un vrai gentilhomme.

il mène une existence large et luxueuse. Vivant beaucoup au milieu des siens dont il aime à reproduire l'image, il est avec cela un travailleur acharné. Grand-officier de la Légion d'honneur, membre de l'Institut, président de la Société Nationale des Beaux-Arts, il

s'est trouvé en dépit d'hostilités fort vives l'artiste le mieux désigné (Bonnat ayant refusé) pour prendre la direction de l'Ecole de Rome, laissée vacante par la démission de Guillaume, bientôt suivie de sa mort.

Cette haute notoriété, cette fortune, si bien méritées qu'elles soient, ne vont pas sans exciter quelque jalousie. « Tu t'appelles *Carolus,* parce que tu es peintre, lui disait à ce qu'on prétend un de ses confrères. Pourquoi ne t'appelles-tu pas *Plastronus* parce que tu fais des armes; *Caracolus* parce que tu montes à cheval et *Carambolus,* parce que tu joues au billard? »

Ceux qui seraient disposés à en vouloir à Carolus Duran de ses succès, ignorent sans doute par quels efforts et à travers quelles épreuves ils ont été obtenus. Ils ne savent pas quelle énergie exceptionnelle l'artiste a dû joindre à ses dons naturels pour arriver au but. On exagère bien souvent, nous l'avons remarqué, les difficultés contre lesquelles ont eu à lutter les jeunes artistes. Mais au début de la vie aujourd'hui si brillante de Carolus Duran, nous trouvons la vraie misère, « la misère noire » et jusqu'aux souffrances prolongées de la faim.

Malgré son type brun et franchement méridional, C. Duran est originaire de Flandre. Il est né à Lille, le 4 juillet 1837. La Flandre, on le sait, a longtemps appartenu aux Espagnols qui y sont venus en grand nombre. La race espagnole et la race indigène étaient si différentes qu'elles se sont juxtaposées plutôt que fondues et, par un phénomène d'atavisme bien caractérisé, les types castillans et aragonais, voire andalous, qui se maintiennent dans le pays à côté des types flamands, faisaient, jusque dans les mêmes familles, le plus frappant contraste, et c'est une sensation singulière de rencontrer sur les bords de l'Escaut ou de la Lys les yeux et les cheveux d'un noir profond et même les petits pieds des bords du Tage ou du Guadalquivir. Il doit y avoir du sang espagnol dans les veines de Carolus Duran et sa peinture elle-même a quelque chose d'espagnol.

Après avoir reçu dans sa ville natale quelques leçons d'un artiste nommé Souchon, il vint, au hasard comme tant d'autres, chercher fortune à Paris. Comme il n'y trouva même pas à vivre, il se décida à partir pour l'Algérie et demanda un passage gratuit sur le bateau, à titre d'émigrant. Mais, pour obtenir cette gratuité, il fallait exer-

cer un métier qui pût être utile à la colonie : Carolus Duran prit le titre de maçon. Il fallait aussi pour s'embarquer gagner le port de Marseille. Carolus Duran décida qu'il irait à pied, seul moyen de locomotion que ses ressources lui permissent. La veille même du jour où il allait quitter Paris, un ami lui offrit de lui louer un petit atelier et de payer deux termes d'avance. Quel atelier ce devait être ! quelle réflexion doit-il faire lorsqu'il lui compare par le souvenir les deux magnifiques installations entre lesquelles il peut faire alterner aujourd'hui son travail sur la rive droite et sur la rive gauche de la Seine. C'était là un avenir qu'il était loin de prévoir. En attendant il était rempli de joie à l'idée qu'il ne serait plus obligé de se faire maçon et qu'il pourrait continuer à être peintre.

Mais comment vivre de sa peinture? « J'ai passé alors, disait Carolus Duran, les trois plus douloureuses années de ma vie, gagnant de temps en temps un peu d'argent, grâce à quelques amis d'enfance et de pension, de quoi payer mon tout petit loyer et manger autre chose que du pain, que du reste je n'avais pas toujours. Je me suis passé de dîner jusqu'à cinq fois en une semaine ; je vivais avec un sou de pain que je dévorais le matin. Je peignais mes amis, ne pouvant payer les modèles ; j'allais au Louvre copier les maîtres, dessiner les antiques et... me chauffer par-dessus le marché. » Une telle vie n'était point tenable. Epuisé, l'artiste tomba malade, la fièvre le saisit et il resta plusieurs jours sans secours et sans soins, se traînant de son lit jusqu'à sa cruche pour étancher la soif qui le dévorait. Enfin, un ami, inquiet de ne plus le voir, vint chez lui ; trouvant la clef sur la porte, il entra et se heurta contre Carolus presque mourant, étendu sur le plancher. Le sculpteur Zacharie Astruc le fit transporter chez lui où le malade fut soigné par un voisin élève en médecine et remis sur pied (1).

Heureusement le peintre Wicar ne s'était pas contenté, au début du XIX[e] siècle de léguer à Lille, sa ville natale, les précieuses collections qui forment le Musée qui porte son nom ; il lui avait donné un capital dont les revenus devaient entretenir à Rome trois jeunes gens de Lille sortant des classes de peinture, sculpture et architecture de l'école municipale. Carolus Duran obtint, en 1862, une de ces pensions et put se rendre en Italie. Il envoya de là à Paris son

1. V. Jules Claretie. *Peintres et sculpteurs contemporains.*

grand tableau de l'*Assassiné dans la campagne romaine,* une de ses compositions les plus importantes et à coup sûr la plus dramatique, et qui lui assura une place en vue parmi les peintres de la vie italienne. Cette toile, haute de 2m,80 et large de 4m,20 fut exécutée à Rome en 1865, exposée en 1866, et est aujourd'hui au Musée de Lille avec deux esquisses du même sujet données au Musée par l'auteur en 1868. Ce tableau montrait que le jeune peintre vivait autant dans les environs de Rome que dans la ville même. Il passa quelque temps chez les Franciscains au couvent de Subiaco, au milieu des Monts Albains. Il y peignit un *Saint François d'Assise* qu'il envoya au salon de Paris, et y composa son esquisse de *La Dernière heure du Christ,* tableau qu'il reprit et qu'il exposa beaucoup plus tard. La critique se trompa donc, lorsqu'elle vit dans ce tableau religieux du peintre mondain une fantaisie de hasard ou le signe d'une inspiration nouvelle.

Le charme qu'il trouvait après tant d'agitations et d'angoisse à cette vie retirée et tranquille de Subiaco, au milieu de ces murs tout pleins du souvenir de saint Benoît, les sentiments qu'il exprimait devant ses hôtes dont il n'avait pas tardé à devenir l'ami avaient fait croire aux Franciscains qu'il n'était pas éloigné de la vocation religieuse et ils pleurèrent lorsqu'il les quitta. Ces pieuses espérances ne devaient pas précisément être réalisées. Mais nous ne doutons pas que le nouveau directeur de l'Académie de France à Rome n'aille revoir, avec plaisir et reconnaissance, les longues galeries, le jardin rempli de roses, les rochers et les ombrages qui lui rappelleront un des plus agréables épisodes de sa jeunesse. La ville de Subiaco n'a pas non plus oublié le passage du jeune artiste ; elle en est fière. Elle lui a décerné récemment le titre de bourgeois de la cité.

Après l'Italie, Carolus Duran visita l'Espagne et s'y trouva presque chez lui. La vue de Vélasquez acheva de former son talent et il reconnut en lui son vrai maître. A son retour en France, il affirma sa maîtrise par un portrait en pied de jeune femme qui eut, dès son apparition, l'honneur d'être désigné par un de ces titres populaires qu'on n'attribue qu'aux œuvres consacrées, à celles qui ont une signification générale et typique : *La Dame au gant* ou *la Parisienne.* Véritable parisienne en effet ! Dans un costume plutôt sombre mais élégant, élancée et gracieuse, ayant dans son port et son geste cet

CAROLUS DURAN. — *La Dame au gant.* — (Musée du Luxembourg).

agrément particulier de la ligne dont parle Alexandre Dumas, elle ôte ses gants en marchant. Elle sourit et elle passe. Elle est passée ; mais on ne l'oublie plus. Le même caractère parisien signala la grande toile intitulée *Au bord de la mer,* portrait équestre de M^me^ Croizette. Dans la personne de cette actrice célèbre qui quitta trop tôt le théâtre, l'on retrouve le charme énigmatique du *Sphinx* et la distinction aimable de *Mathilde de Chavigny*. La pose et les formes du cheval qui la porte dénotent chez le peintre un sportman consommé. Cette toile est une de celles qui permettent le mieux d'apprécier la valeur de Carolus Duran comme coloriste. Car des tons très sobres et en petit nombre y sont seuls employés. Le noir prolongé du costume de l'amazone, le pelage brun du cheval, le sable jaunâtre de la plage et au fond une bande de ciel bleu avec quelques nuages suffisent à former un ensemble harmonieux et riche d'où se détachent les tons rosés du visage dans lequel des yeux pleins de vie attirent tout d'abord l'attention.

La variété de palette de Carolus Duran trouvait alors à se manifester dans des œuvres d'un caractère plus brillant, tels que le portrait de M^me^ *Feydeau* (la *Dame au chien* du musée de Lille), paru au salon de 1870, les portraits de M^lle^ *Lee Robbins,* l'artiste peintre américaine, de M^me^ *de Pourtalès,* de M^me^ *Pelouze,* de M^me^ *Vandal,* toile qui lui valut la médaille d'honneur en 1879. Ce sont le plus souvent des œuvres d'apparat, parfois même un peu tapageuses. Mais cela n'était pas fait pour déplaire à la bourgeoisie opulente et à la haute finance dont il devenait un des peintres préférés. Ces œuvres luxueuses ne s'en recommandent pas moins par les plus sérieuses qualités. Ces qualités se montrent davantage il est vrai dans des œuvres plus simples et aussi mieux senties, inspirées par exemple par la famille, telles que le *portrait de M^me^ G. F. et ses enfants* (Luxembourg).

Les portraits d'homme de Carolus Duran devaient moins attirer le public, mais ils valent ses portraits de femme. Les peintres *Gustave Doré, Français, Henner,* le musicien *Pasdeloup,* le maître d'armes *Vigeant,* l'avocat *Demange,* ont une vie intense : ils semblent sortir de la toile et vous regarder par leur cadre comme par une fenêtre.

Mais Carolus Duran pas plus que Bonnat n'entend se borner au seul talent de portraitiste. Dans ses portraits mêmes, son souci de

faire des tableaux se montre par le rôle important qu'ils donne souvent aux fonds et aux accessoires, choses trop souvent négligées par les portraitistes de notre temps : riches tentures, magnifiques meubles, paysages significatifs comme la vue de Chenonceaux dans le portrait de M^me^ Pelouze. Il a peint aussi des figures académiques, telles que la *Lilia* dont nous avons parlé, et la *Rosée* debout au milieu d'un bouquet d'arbres. Lorsqu'il a abordé le paysage (*Les Pommiers, Le Crépuscule d'or*) il l'a fait avec une puissance d'effet, un sentiment dominant de la lumière qui le placeraient parmi nos meilleurs impressionnistes si l'on pouvait rattacher un peintre aussi ferme à cette école.

Carolus Duran enfin a fait aussi de la peinture monumentale et son plafond la *Gloire de Marie de Médicis au Louvre*, fait regretter que l'occasion ne lui en ait pas été plus souvent offerte. Car ce plafond par la belle ordonnance des groupes et l'éclat harmonieux de la couleur serait digne des Vénitiens et fait penser à Tiepolo (1).

Aujourd'hui qu'il habite la villa Médicis, C. Duran pourra trouver devant les fresques de la Sixtine ou devant les Stanze, l'inspiration de quelque autre grande peinture. Nous souhaitons surtout que, sans esprit de routine et en faisant la part du temps, mais aussi avec une fermeté qui ne se laisse pas troubler par les engouements passagers de la mode et les criailleries, plus ou moins sincères, des mécontents, le nouveau directeur de notre Ecole de Rome sache défendre tout ce qui peut et doit être conservé d'une institution qui a largement contribué depuis plus de trois siècles à l'éclat de l'art français et qui, plus que jamais, peut lui être utile.

ROYBET

La manière de Roybet ressemble à celle de Carolus Duran, avec quelque chose de plus gras et de plus souple. Après s'être fait remarquer par des figures de genre en costume du XVI^e^ siècle, il aban-

1. Le manque d'équilibre et l'incohérence des mouvements de certains groupes ne doivent pas être attribués à l'artiste. Comme pour la *Ronde de nuit de Rembrandt*, on a rogné la toile pour la faire entrer dans la place qu'elle occupe. Elle avait été destinée à couvrir une surface de dimensions différentes au palais du Luxembourg.

donna les expositions : les marchands de tableaux l'avaient adopté. Mais il comprit qu'il avait tort de se laisser trop oublier du grand public. Son succès rapide ne l'avait pas gâté. Il reparut d'une manière triomphale au Salon de 1893, et y fit preuve d'un talent singulièrement plus fort et plus complet, avec les *Propos galants* et le *Sac de Nesles* par Charles le Téméraire. Cette terrible scène de tuerie ne pouvait être qu'une exception dans l'œuvre d'un aussi bon vivant que M. Roybet. Il s'en tint au genre des *Propos galants* dans les œuvres qu'il exposa depuis, aussi bien dans la *Main chaude* et dans ses figures de fantaisie, (la *Jeune fille au Perroquet* du Luxembourg, ou le soi-disant *Duc d'Orbinio* du musée d'Amiens), que dans ses portraits de M. Prêté, de M. Vigneron, de M. Guillemet, habillés en personnages du XVI^e^ ou du XVII^e^ siècle, et de M^lle^ Romani. Le *Philosophe* (Musée de Lyon), qui est aussi une réunion de portraits (on y reconnaît J.-P. Laurens, Jules Lefebvre, etc.), manifestait autant de virtuosité avec plus de distinction. On prononça devant ces magnifiques peintures le nom de Jordaens.

Roybet a eu des imitateurs ; il a eu des élèves, parmi lesquels M. Frédéric Humbert, lequel devait, peu après, mériter une notoriété qui n'avait rien d'artistique. La ressemblance entre la peinture de l'élève et celle du maître était complète et faisait penser à ce mot de Fontenelle : « Dans ma jeunesse, je faisais des vers grecs aussi bons que ceux d'Homère ; car ils en étaient. » Ici, d'ailleurs, *Homère* a avoué.

HENNER

Tandis que Carolus Duran et Roybet recherchent l'éclat et la force, Henner recherche avant tout l'harmonie et la douceur. Henner est mort récemment ; mais on peut dire qu'il était entré vivant dans la postérité. Si peu que l'avenir réserve de noms de nos peintres, il gardera certainement celui de Jean-Jacques Henner.

C'est un tempérament d'artiste singulier que cet Alsacien qui fait penser au Corrège, que ce virgilien des Vosges et des bords du Rhin, d'autant plus qu'à l'en croire il n'attacherait d'importance

qu'au rendu, qu'à l'exécution du morceau, tout au plus à l'ensemble pictural de l'œuvre, sans se préoccuper le moins du monde de sa signification ou de sa poésie. Or il se rencontre que ce brave Alsacien, cet excellent ouvrier, est un vrai poète et qu'il donne un cachet de poésie à tout ce qu'il touche. Il nie la composition du sujet, il nie le drame en peinture ; mais il a, à un suprême degré, le sens de la composition pittoresque, quitte à ne donner qu'après coup ou à ne pas donner du tout de titre à ses tableaux. Il lui suffit d'une petite figure, comme dans *Au bord de l'eau* pour faire naître, en nous, une pensée de poème et créer une nouvelle personnalité mythologique ; et telles de ses figures de grandes dimensions comme la *Femme au divan noir* (Musée de Mulhouse) sont, à bon droit, considérées comme des œuvres achevées qu'on peut placer à côté des *Vénus* et des *Flora* des écoles de Parme ou de Venise. Il est d'ailleurs trop sincère pour fermer la porte au sentiment, lorsqu'il se présente à lui, même sous une forme délicate et profonde. Oon n'a pas oublié son *Alsacienne* peinte en 1871 et exposé en 1872 avec ces mots : « Elle attend ! »

Henner est toujours resté profondément alsacien. Son village natal de Bernweiler, les années d'enfance et de première jeunesse qu'il y a passées, son vieux maître de dessin Goutzwiller, il ne les a jamais oubliés (1). Sa vocation de peintre ne fut pas contrariée ; mais, avec des parents moins dévoués, il lui aurait été bien difficile de la suivre. Le père, qui jouissait d'ailleurs de la considération générale et était maire de la commune, n'était pas riche, mais il avait des sentiments élevés et « sans être un grand clerc en peinture », il comprenait vaguement tout ce qu'il y a de beau dans la création artistique. Quand il sentit sa fin prochaine, il fit venir auprès de lui ses autres enfants : « Mes enfants, leur dit-il, vous savez que Jean-Jacques Henner, pour peu que la chance lui arrive, doit devenir un grand homme ; mais pour cela il faut qu'il étudie. Si j'avais vécu, je l'aurais fait instruire, j'aurais travaillé de mes mains pour qu'il travaillât, lui, à son dessin. Eh ! bien, jurez-moi que vous, vous vous entendrez tous pour payer l'éducation de votre cadet. Je vous le demande en ce moment. » « Tous, ajoute M. Jules Claretie, à qui

1. Bernweiler est situé dans le Sundgau entre Altkirch et Mulhouse. Henner est né en 1829, il est mort à la fin de juillet 1905. Il était catholique et ses funérailles ont eu lieu à l'église de la Trinité, à Paris.

nous empruntons ce récit, tous jurèrent et les braves gens tinrent parole (1). »

Le « petit » eut cependant de rudes moments à passer. Lorsqu'il fut à Paris, il ne put fréquenter régulièrement l'atelier de Drolling où il s'était fait inscrire, faute d'être en mesure de payer la cotisation mensuelle de 20 francs. Il s'occupait alors à copier des tableaux au Louvre, et cette étude en valait une autre. Ce surcroît d'effort que lui imposait sa situation de fortune n'était pas pour l'étonner ou le décourager. Il pensait que la culture de l'esprit ne saurait s'acheter par trop de peine. Il l'avait appris depuis longtemps par expérience, et il se rappelait sans amertume ses jeunes années où ses parents, pour lui assurer une instruction supérieure à celle qu'il trouvait dans son village natal, l'envoyaient tous les jours, hiver comme été, à l'école de la petite ville d'Altkirch, soit quatre lieues aller et retour. L'apprenti peintre ne fut donc pas troublé de la vie dure qu'il devait mener à Paris. Il savait bien que ses frères, gagnant eux-mêmes leur subsistance par le travail, faisaient pour lui tout ce qu'ils pouvaient, tout ce qu'ils avaient promis, et cette pensée aurait suffi à le soutenir.

Un camarade lui procura des moyens d'existence bien modestes, mais à peu près réguliers, en le faisant entrer chez le peintre Viennot qui avait monté une véritable fabrique de portraits accommodés au goût du client, d'après photographies, miniatures ou dessins, établissement dans le genre de celui que l'humoriste Quatrelles nous fait connaître de si amusante façon dans sa *Dame de Niort*. Viennot travaillait surtout pour l'exportation : Amérique du Sud et Etats-Unis ; il avait aussi des clients en France. Il ne manquait pas d'un certain talent, et il exposait en 1863, si je ne me trompe, un bon portrait de M^me^ Jeanne Tordeus, de la Comédie-Française. Cependant, avec les seules ressources de son pinceau, il aurait été loin de faire d'aussi bonnes affaires. Dans sa manufacture, il avait appliqué le principe fondamental de la grande industrie : la division du travail. Chacun des rapins qu'il employait avait sa spécialité. L'on était payé aux pièces : 12 francs pour un habit noir ou une robe de bal ; 15 francs pour un cachemire des Indes (ils étaient encore à la mode) ; 5 francs pour une décoration française ou étrangère, ou

1. Voy. Jules Claretie. *Maîtres contemporains.*

HENNER. — *Saint-Sébastien.* — (Musée du Luxembourg).

pour une bague en brillants. « Grâce à Viennot, disait Henner, sans quitter l'Ecole des Beaux-Arts, j'ai fait mes trois repas par jour (1). »

Plus tard, lorsque Henner, déjà peintre réputé, revenait dans son vieux logis : « Tenez, voilà ce que j'ai gagné pour vous », disait-il à ses parents en tirant de sa poche des rouleaux d'or qu'il laissait sur la table (2). En 1885, il se faisait bâtir une maison à côté de la ferme de son frère. Il ne s'en tint pas là. Il avait conservé de son origine paysanne l'amour passionné de la terre. Son pinceau lui apportant des gains de plus en plus considérables, il les employait surtout à acquérir des propriétés dans son pays natal. On racontait plaisamment qu'il était arrivé à posséder plusieurs villages. « Si Henner peint tant, disait un de ses confrères, cela s'explique : il veut racheter l'Alsace. »

Cependant, l'ensemble de l'œuvre d'Henner paraît bien peu alsacienne et elle ne rappelle en rien la tradition des peintres du pays. Cette facture délicate, adoucie, moelleuse, cette couleur vague, ces figures noyées dans l'atmosphère, ces paysages aux lignes simplifiées, sans fabriques, et indiqués par large masse, tout distingue Henner des anciens peintres des écoles rhénanes : précis, fermes, secs, anguleux même, curieux du détail, soucieux de donner à chaque objet sa couleur propre et bien tranchée, même lorsqu'ils ne sont pas naturellement coloristes. On pourrait objecter que Henner a une passion pour Holbein. Déjà célèbre et lorsque son talent était complètement formé, il s'était remis à son école et avait copié attentivement *La Femme et les enfants d'Holbein* du musée de Lille, copie qu'on peut voir à l'Ecole des Beaux-Arts. Mais quelle trahison que cette traduction ! Il voulait très sincèrement faire un Holbein : il a fait un Henner. La dissemblance se manifeste également dans les sujets qu'Henner a repris après Holbein et en s'inspirant évidemment de lui, tel que le *Christ au tombeau,* du Musée de Lille, figure aux tons satinés (trop satinés) et qui aurait bien étonné l'ami d'Erasme. Ce n'est pas, d'ailleurs, sans profit que Henner s'est mis à l'école d'Holbein, comme Véronèse s'était mis à l'école d'Albert Dürer. Ces études sévères ont fait que ses figures les plus alanguies n'en conservent pas moins les formes les plus correctes.

1. Voir Marius Vachon. *Pour devenir un artiste,* p. 34.
2. Jules Claretie. *Maîtres contemporains.*

La science du dessinateur, si enveloppée qu'elle soit, est partout présente.

Holbein a été surtout un grand portraitiste. Henner qui aime à faire des tableaux avec fort peu de personnages, avec une seule figure même, devait avoir du goût pour le portrait. Cependant il ne se fit vraiment remarquer comme portraitiste que lorsque sa réputation était déjà établie, et nous croyons que, d'ensemble, ses tableaux valent mieux que ses portraits, malgré les succès qu'ils lui ont valus.

Les premières toiles d'Henner ne présageaient pas ce qu'il devait être et annonçaient un réaliste tout à fait insoucieux de poésie. Rien de moins séduisant, rien de plus vulgaire que la figure de prêtre peinte par lui en 1855 (Musée du Luxembourg). C'est à se demander, au premier abord, si ce n'est pas une caricature ou une satire. Non. En y regardant de plus près, l'œuvre apparaît naïvement sincère. La précision y rappelle les dessins d'Ingres. Les sourcils clairsemés et trop pâles, sous des cheveux trop noirs (et pour cause) retenus par les branches des lunettes, accusent, sans mauvaise intention, que le bon abbé porte perruque. Le regard gris et fin, pénétrant jusqu'à l'indiscrétion, est tempéré, par l'expression de parfaite bonté de la bouche où le jeune peintre faisait preuve d'une souplesse dans le modelé que devait affirmer d'une manière supérieure, trois ans plus tard, son prix de Rome : *Adam et Eve retrouvant le corps d'Abel*. Dans ce tableau se montrait bien déjà l'harmonie de ces tons gris bleuâtres et de ces noirs profonds, d'une finesse rare, qui sont caractéristiques de sa manière. Le succès fut grand à l'Ecole et dans le public.

Cependant Henner, arrivé à la villa Médicis, comprit sans doute, malgré ce succès, qu'il devait se défier de sa propre manière et qu'il risquait de se perdre dans la mollesse et l'indécision, s'il ne s'imposait pas, pendant qu'il pouvait encore se considérer comme un écolier, une discipline plus exacte. C'est ainsi que nous expliquons la *Suzanne au bain* qu'il envoya au Salon de 1865, figure d'une tenue vraiment classique, d'une coloration variée qui n'a rien de crépusculaire et, surtout, d'une franchise dans le ton local qu'on devait rarement retrouver aux toiles qui suivirent. S'il devait, depuis, peindre différemment et affirmer davantage son originalité, il devait rarement faire mieux.

Cette originalité se manifeste en pleine maîtrise dans la *Femme au divan noir* (1869). Il y montra qu'il pouvait s'abandonner à ses colorations préférées, sans craindre de tomber dans une convention monotone, et qu'une science assurée pouvait laisser au pinceau toute liberté d'estomper et d'atténuer le détail des formes, sans risquer de sacrifier la justesse et la solidité à des effets de surface. Pour les artistes comme pour le public cette figure classait Henner. Il s'y montrait surtout soucieux de la forme et de la couleur prises en elles-mêmes, et, dans une conception avant tout picturale, préoccupé principalement de la pondération et de l'harmonie des masses. Est-ce à dire que Henner ne soit qu'un peintre de « morceau »? Ce serait injustement le diminuer. Mais, qu'il s'agisse simplement d'une nymphe, ou d'un sujet bien déterminé comme le *Bon Samaritain* ou *Saint-Sébastien*, il traitera le tableau comme un morceau. Partout aussi, dans une fantaisie mythologique comme dans une peinture religieuse, le nu rendu avec pleine franchise dans la force ou dans la grâce, sans aucune atténuation ascétique, sans aucune abstraction philosophique apparaîtra avec une noblesse parfaite qui laisse toujours dominer le sentiment de l'art. Pourquoi faut-il que les procédés matériels employés par l'artiste, mettent en question la durée de ses peintures? Beaucoup de ses empâtements craquellent, s'usent par place, changent de ton et déjà plus d'une de ses toiles sont gravement compromises.

Le Salon de 1898 à la suite duquel Henner obtint la médaille d'honneur et la croix de commandeur, fut en effet particulièrement remarquable. Dans la femme du *Lévite d'Ephraïm* pleurée par son époux, il avait su conserver à la rigidité de la mort une grâce touchante et n'avait jamais montré plus de style dans la manière de comprendre le nu, tout en joignant aux qualités incontestées depuis longtemps chez lui un pathétique qui ne manque pas à ses œuvres (en ce sens qu'elles sont complètes sans cela) mais qu'on était heureux d'y voir apparaître. Il exposait aussi un de ses meilleurs portraits (au Luxembourg) : une jeune fille « dont les longs vêtements de deuil avaient fourni à l'artiste l'occasion de faire éclater une fois de plus, comme le dit M. Thiébaut-Sisson, les symphonies magistrales de beaux noirs où nul n'a excellé comme lui et où il semble qu'il se soit surpassé lui-même, en harmonisant ces noirs avec un fond de turquoise mourante qui en exalte à ravir les valeurs ».

Assurément, les œuvres de Henner sont essentiellement personnelles. Il n'y a rien de plus facile à reconnaître qu'un Henner. Mais ce que l'on voit dans ses portraits (les peintres Schnetz et Carolus Duran, le général Chanzy, Mme Roger-Miclos la pianiste, etc.), c'est la personnalité de l'auteur, plus encore que la personne qu'il avait à peindre. Les portraits de Henner sont-ils très ressemblants? Je ne sais : j'en doute même un peu pour quelques-uns (1). Ont-ils toujours réalisé les désirs de ceux qui avaient recours à son pinceau? Rien de moins certain. Mais il pouvait dire aux mécontents avec sa bonhomie alsacienne et son accent alsacien : « Vous n'êtes *bas* satisfait de ce portrait. Gardez-le tout de même et ne vous *blaignez pas*. C'est un *pon Henner!* » La postérité pensera de même. Sa manière peut être trop uniforme, son inspiration trop peu variée ; mais elles sont bien à lui : elles sont exquises : Henner est le Corot de la figure humaine.

JULES LEFEBVRE

Comme Henner, M. Jules Lefebvre doit surtout sa réputation à des figures isolées. Mais tandis que Henner, presque dès ses débuts, indiquait ce qu'il devait être pendant toute sa carrière, l'évolution du talent de Jules Lefebvre réservait plus d'une surprise.

Tout d'abord, à l'âge où d'habitude l'artiste, apprenant encore son métier, restreint son effort dans des sujets peu étendus, il se plut à des compositions à personnages multiples. Que ses premières œuvres aient été différentes de celles auxquelles il devait plus tard s'adonner, qu'il ait mis du temps à voir clair en lui-même et à y démêler ses véritables goûts artistiques, cela s'explique par les circonstances au milieu desquelles sa vocation de peintre prit naissance.

Fils d'un ouvrier boulanger de Tournan, village de Seine-et-Oise où il naquit en 1836, il passa son enfance et son adolescence à

1. Voir par exemple le portrait de Carolus Duran. Carolus Duran a fait de son côté le portrait de Henner. Le peintre a fait aussi son propre portrait qu'il avait eu l'honneur de se voir demander pour la galerie des Offices de Florence où des salles spéciales réunissent les images des peintres célèbres

Amiens, où son père avait été s'établir deux ans après. Au milieu de la grande ville le goût de la peinture ne pouvait guère entrer dans l'esprit du jeune ouvrier que sous la forme de l'image, du sujet historique, de l'anecdote, de l'épisode qu'il voyait aux devantures des boutiques.

Ses premiers essais eurent, entre autres, pour protecteur, Monseigneur de Salinis. A seize ans, il put se rendre à Paris porteur d'une lettre de recommandation de l'Evêque pour le peintre Paulin Guérin, alors professeur de dessin au collège oratorien de Juilly. Paulin Guérin apprécia les sérieuses aptitudes du jeune homme qu'on lui adressait, et le fit entrer dans l'atelier de Léon Cogniet.

Dès 1858, il était admis en loge, l'année où Henner eut le prix, et concourut avec lui sur la *Mort d'Abel*. L'année suivante où les jeunes artistes avaient à traiter *Coriolan* exilé se réfugiant chez son ennemi le roi des Volsques Tullus, il faillit l'emporter sur Ulmann et obtint le second grand prix. En 1860, il fut encore classé second (Ernest Michel ayant eu le premier rang) avec *Sophocle plaidant contre ses fils devant les magistrats d'Athènes*.

Ces concours, sans lui avoir valu le succès décisif, avaient acquis déjà à Jules Lefebvre une véritable notoriété. La manière dont les récompenses avaient été données était vivement discutée et beaucoup, parmi les plus compétents, pensaient qu'il aurait mérité mieux. Cependant, lorsque la *Mort de Priam* lui ouvrit, en 1861, les portes de la villa Médicis, plusieurs de ceux qui avaient trouvé qu'on l'avait fait attendre trop longtemps, jugèrent qu'en cette occasion on aurait dû lui préférer Alexandre-Louis Leloir, dont la composition était autrement puissante, originale et dramatique (1).

Quoi qu'il en soit, on s'attendait à trouver parmi les envois du nouveau pensionnaire quelque œuvre considérable telle que la *Sainte-Cécile* de Bouguereau ou la *Vestale* de Baudry. Mais la vue et l'étude des chefs-d'œuvre de Rome le rendaient plus réservé et plus modeste et l'on eut simplement une *Nymphe jouant avec Bacchus enfant*. Le groupe était gracieux : ce n'en fut pas moins une déception. Cependant, au Salon de 1868, s'il donnait encore autre chose que ce que le public attendait de lui, il était difficile de s'en

1. Outre Leloir, Lefebvre avait eu pour rivaux, dans cette lutte mémorable, Firmin-Girard Tony-Robert Fleury, Layraud, Pierre Dupuis, Victor-Julien Giraud, Léon Perrault Louis-Célestin Nanteuil, Douillard.

plaindre. Son étude de jeune femme brune couchée sur une draperie rouge était une peinture tout à fait remarquable, pleine d'éclat et de vie, d'un dessin savant et naturel, d'un modelé souple et plein. C'était d'un réalisme excellent, relevé par un sentiment des belles formes qui rappelait à propos l'enseignement de l'Ecole. Le succès fut général. Quoique ce fût plutôt une étude qu'un tableau, comme le disait le livret, quoique l'artiste n'eût pas dépassé la période des débuts, il fut un des candidats à la médaille d'honneur, pour laquelle on lui préféra Brion et sa *Lecture de la Bible* (1). Cette fois, pensait-on, le peintre était rentré définitivement dans sa voie, les qualités de force et de plénitude, dont il faisait preuve dans sa jeunesse, ne pouvant que se développer encore avec sa maturité.

La belle et énergique figure de la *Vérité* tendant du fonds de son puits son miroir éclatant (Salon de 1870), la *Cigale,* figure aussi brune que la *Vérité* dans un type plus jeune, exposée deux ans plus tard, ne démentaient pas précisément, mais n'accentuaient pas ces promesses, et, dès 1875, la nymphe *Chloé* faisait pressentir une manière nouvelle par la recherche de formes plus délicates, par un dessin plus fin et plus détaillé, sinon meilleur, par la prédominance des tons clairs et par une facture beaucoup plus légère. Bientôt la transformation était complète et c'était la délicatesse qui l'emportait, décidément, dans le dessin comme dans la couleur.

Jules Lefebvre avait déjà fait des portraits remarquables, mais à partir de ce moment, c'est à ce genre qu'il allait surtout occuper son pinceau, et c'est là qu'il allait surtout manifester son originalité par un modernisme qui, à certains égards cependant, confine presque avec les primitifs. En effet, son dessin très étudié et dont l'élégance a, au suprême degré, le cachet contemporain, a aussi la précision et la netteté, je dirai même la sévérité des peintres du XV^e^ siècle. Des contours très exactement déterminés circonscrivent la figure et enserrent un modelé qui, sous son apparence unie, fait sentir tous les accents de la forme avec beaucoup de pénétration. Les couleurs les plus simples, sinon appliquées avec simplicité, le blanc, le noir, un ton rose pâle pour les chairs lui suffiront. Dès 1872, il exposait un portrait de femme en noir qui le faisait com-

1. Il fut aussi question de donner la médaille d'honneur à l'illustre peintre prussien Adolf Menzel qui avait envoyé à Paris son grand tableau sur le *Couronnement de Sa Majesté le roi Guillaume I^er^ à Kœnigsberg.*

parer à Flandrin. Mais il saura relever cette austérité par quelques accessoires où se manifesteront toutes les ressources que sa palette des premières années tient en réserve. Il saura d'ailleurs, lorsqu'il le voudra, faire dominer sur sa toile les tons vifs, par exemple lorsqu'il aura à rendre le teint couperosé, les cheveux et les sourcils broussailleux de quelque vieillard plein de santé, comme le célèbre ingénieur Léonce Reynaud, ou le centenaire Pelpel. Les portraits d'hommes de Jules Lefebvre sont nombreux et il y montre tout son talent. Mais sa manière, quoiqu'elle n'ait rien de vague ou de flou, convient surtout aux portraits féminins.

Arrivé à ce moment de sa carrière, J. Lefebvre a oublié son maître Léon Cogniet et pense plutôt à Cabanel. Si l'on n'a pas besoin de cette influence pour expliquer ses portraits (car, là, il est plutôt un rival qu'un disciple), il est difficile de ne pas la reconnaître dans ses têtes florentines et dans ses tableaux : la *Toilette de la mariée grecque,* le *Bain de Diane,* qui procèdent bien de la même inspiration que la *Naissance de Vénus*. Ces sujets antiques, d'un ensemble pur et séduisant, font regretter qu'il ne soit pas revenu plus souvent à ces compositions développées qu'il aimait dans sa jeunesse. On éprouve le même regret, devant sa *Lady Godiva,* du Musée d'Amiens. Là, il abordait pour la première fois le moyen âge. Il avait à représenter des rues étroites, des maisons hautes compliquées de galeries, de balcons, de pignons, de boiseries extérieures : il y a aussi bien réussi que dans ses scènes antiques. Il avait aussi à peindre un cheval, et un cheval de grandeur naturelle, chose également toute nouvelle pour lui. Mais il n'hésita pas à se remettre à l'Ecole, et, avant d'entreprendre l'exécution définitive de son tableau, il fit des études spéciales d'anatomie chevaline sous l'habile direction du peintre Edouard Cuyer, alors professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, donnant ainsi une preuve de conscience artistique dont il ne trouvait pas toujours l'exemple dans les grands maîtres du passé. Car on est quelque peu décontenancé, il faut l'avouer, devant certains chevaux de Raphaël, ou devant les lions du Corrège. Puisque nous sommes amenés à citer le peintre de Parme disons, d'autre part, que celui-ci n'aurait pas désavoué la *Madeleine* envoyée par notre artiste au Salon de 1876 (1), tableau

1. En même temps que le portrait de Léonce Reynaud.

JULES LEFEBVRE. — *Yvonne.* — (Musée du Luxembourg).

qui se souvient heureusement de la *Madeleine* du Musée de Dresde. Mais les œuvres de ce genre sont devenues de plus en plus rares, sous son pinceau et, sauf quelques exceptions (comme la *Fille d'Eve* exposée en 1886), la fraîcheur et l'éclat du coloris, le moelleux de la forme ne le préoccupent plus.

Dès 1877, dans le portrait de la femme de son ami le docteur Paul Heurteloup, morte peu après, il adoptait la manière qu'il n'a plus quittée. Cette œuvre qui achevait de le placer parmi nos premiers portraitistes, peut être prise pour type de ses portraits de femme. C'est, au premier abord, un ensemble idéal, plein de douceur, qui se détache peu de la toile. Mais bientôt la vie apparaît avec tous les détails de la personne. Dans cet aspect atténué, rien de vague cependant : c'est la précision même, la précision des primitifs, répétons-le. Le dessin est cherché : il est trouvé. Car c'est l'esprit qui a préparé le travail : ce n'est pas la main qui, en tâtonnant, a fini par atteindre le trait désiré. Cette peinture si châtiée, si étudiée, est exécutée avec facilité, et l'artiste arrive à rendre presque du premier coup ce qu'il a plus ou moins rapidement conçu. De là l'aspect d'unité de ses toiles ; de là l'harmonie d'ensemble de ces contours qui, si détaillés qu'ils soient, paraissent le résultat d'une action unique.

Il est bien difficile de choisir parmi des œuvres d'une valeur aussi égale, aussi soutenue, que celles que M. J. Lefebvre met sous nos yeux depuis de nombreuses années. Signalons cependant, pour leur simplicité presque austère, l'admirable jeune fille en noir du Salon de 1884 et le portrait de M^me^ Emile Raspail (1893), debout dans sa robe de crêpe et son long voile de veuve, exprimant par son regard une douleur acceptée, mais toujours présente et qui ne finira point. Pour les harmonies blanches, on leur opposerait le portrait de M^lle^ H... (Salon de 1894). Quelle simplicité générale aussi dans cette figure ! Mais comme cette simplicité est coquette ! Quel fin et gai sourire ! Quant à la science et à la distinction du dessin, qu'on regarde la ligne du bras gauche ! Ingres lui-même (si difficile que fût ce terrible dessinateur) ne l'aurait-il pas admirée ? Nous lui préférons, cependant, le portrait plus franc d' « Yvonne » (Musée du Luxembourg) malgré l'allongement exagéré de la figure, qui deviendrait choquant si la personne était debout.

C'est un des portraits dans lequel le peintre a su rendre, de la façon la plus originale et la plus juste, la jeune femme et mieux encore la jeune fille française de son temps non pas la jeune fille fin de siècle ou nouveau siècle, mais notre vraie jeune fille moderne, telle qu'elle peut et doit être, telle qu'on la rencontre fort souvent dans notre société trop décriée, n'affectant ni fausse sentimentalité, ni hardiesse exotique, gardant un fond sérieux au milieu de toutes les élégances mondaines qu'elle aime et qu'elle connaît, ayant plus de liberté et de décision qu'autrefois, mais autant de distinction, moins de réserve, mais autant de délicatesse, et sachant joindre la finesse de l'esprit et la franchise du cœur. Etre, entre tous, le peintre de la jeune fille française, ce mérite, fût-il le seul, ne suffit-il pas à assurer une place de choix à M. J. Lefebvre parmi les peintres de son temps?

ELIE DELAUNAY

Quoique les grandes compositions occupent dans l'œuvre d'Elie Delaunay (1821-1891) une place plus importante que chez Jules Lefebvre, il comptera peut-être plus encore comme portraitiste que comme peintre d'histoire. Nature très personnelle, vivant beaucoup en lui-même, aimant la solitude et le silence, assez rebelle aux influences extérieures, il a pu, poussant à outrance une idée une fois conçue, tomber dans de véritables erreurs, comme lorsqu'il a représenté M^me^ Talabot, mais la plupart de ses portraits « exquis et forts, comme l'a dit Gustave Larroumet, énergiques et délicats » sont de ceux qui sont réservés à une place d'honneur dans les musées. Ce sont en général des chefs-d'œuvre de modelé. Comme les anciens maîtres, ne cherchant pas à attirer le spectateur par l'habileté de son coup de pinceau, il se contente simplement de rendre la nature dans toute son intensité. D'une rare pénétration morale, et par là d'une grande variété d'expression et d'aspect, il nous laissera une impression égale, soit qu'il nous représente, dans sa laideur héroïque, le général Mellinet la joue traversée par une profonde cicatrice, soit qu'il encadre de ses voiles de veuve, la mélancolie de M^me^ Georges Bizet, soit qu'il évoque la physionomie vive et originale de Galli-Marié, l'inoubliable Mignon, ou

la grâce printanière de Mme Toulmouche, soit enfin que, dans le portrait de sa mère, par une peinture d'une réalité touchant à la vie même, il s'efforce, soutenu par le respect filial, de conserver les moindres souvenirs d'une personne qui lui fut chère entre toutes.

L'art de Delaunay, malgré le prix qu'il attache à la séduction de la couleur, malgré les effets de coloris tantôt finis, tantôt éclatants est un art austère et élevé par la conception comme par l'exécution. Mais cela ne l'empêchera pas d'avoir le sentiment complet de la beauté. La *Diane* du Luxembourg est une figure de femme d'une admirable souplesse, d'une finesse rare de ton et de modelé (les jambes et les pieds surtout). La jeunesse y apparaît dans tout son épanouissement. La tête est peut-être un peu raide et malheureusement le paysage lourd et sans air sent trop l'atelier. Ce défaut qu'on retrouverait aussi dans quelques autres toiles de l'artiste est loin cependant d'être général chez lui, notamment dans ses peintures décoratives.

Le caractère de noble sévérité qu'on y remarque, comme dans les portraits, s'explique par la nature du peintre, par son pays d'origine, par l'éducation qu'il reçut dans sa famille comme par les maîtres qui formèrent son talent. « Le milieu patriarcal et religieux dans lequel grandit Delaunay, l'avait de bonne heure prédisposé à toutes les piétés du cœur et de l'esprit » (1). Elie Delaunay est breton : il naquit sur la paroisse Saint-Nicolas de Nantes. Son père exerçait la profession de cirier. Encore enfant, pendant qu'il faisait ses premières études dans un établissement ecclésiastique, l'Institut pratique, il témoigna de son goût pour le dessin. Mais le père mit d'abord une opposition formelle à cette vocation. Cependant sur les prières répétées des trois tantes et de l'oncle maternel du jeune Elie, M. Leray, il consentit à prendre l'avis d'un artiste nantais, M. Sotta, et dut céder devant son avis formel. M. Sotta le fit travailler un an avec lui, puis le conduisit à Paris et le fit admettre dans l'atelier d'Hippolyte Flandrin.

Bientôt il entrait à l'Ecole des Beaux-Arts (1848) et obtenait le prix de Rome en 1856 conjointement avec Clément sur le sujet *Le Retour du jeune Tobie*. Dans ses huit années d'école, il n'était pas resté inactif, et c'était sa chère Bretagne qui l'avait surtout

1. Georges Lafenestre. *La tradition dans la peinture française*, p. 229.

DELAUNAY. — *La Peste à Rome.* — (Musée du Luxembourg).

occupé. Le premier tableau exposé (1853) par le futur peintre de *Brutus* et de *La Peste à Rome* représentait les *Paludiers du Bourg de Batz*. Il serait intéressant de rechercher les peintures de sa jeunesse qui se rapportent à son pays d'origine ou ont été faites pour lui. Sans parler des portraits d'une facture d'abord un peu incertaine, d'études de paysage qui montrent qu'il aurait pu être, s'il avait tourné ses efforts de ce côté, un remarquable paysagiste, on trouverait à signaler de nombreux tableaux religieux, *Le Christ guérissant le Lépreux,* son premier tableau 1849 (chapelle de l'hôpital du Croisic) ; *Une Mise au tombeau* et une *Résurrection* pour l'église Saint-Nicolas de Nantes, des *Anges en adoration,* pour l'église de Varades, *Le Christ en Croix avec sainte Madeleine,* pour l'église de la Magdeleine (Loire-Inférieure). Il ornait aussi à l'occasion d'emblèmes et de sujets religieux des tentures pour les funérailles. Plus tard, lorsqu'il avait quitté la villa Médicis et qu'il était en pleine réputation, c'est encore pour la Bretagne qu'il exécutait plusieurs de ses œuvres les plus considérables, la *Communion des Apôtres* (cathédrale de Nantes), un plafond pour l'hôtel privé d'un riche nantais, peinture qui, d'après M. Lafenestre, aurait été transportée à Paris, la décoration complète de la chapelle de la Visitation et plusieurs peintures pour l'église Saint-Nicolas, son ancienne paroisse.

Les peintures de la chapelle de la Visitation, fort peu connues, doivent compter, au dire de ceux qui les ont vues, parmi les peintures religieuses les plus importantes du temps. « L'isolement et le silence de cette retraite pieuse, dit M. Lafenestre, les attentions délicates dont l'entouraient les bonnes sœurs, protectrices invisibles, le soin qu'elles prenaient de lui préparer dans la chapelle où il travaillait un repas frugal mais délicat, d'y assortir chaque jour dans les vases, les fleurs les plus fraîches de la saison lui rappelaient... les paisibles couvents de la Toscane où les fresquistes du XV^e^ siècle avaient, comme lui, fixé sur les murs de chastes apparitions : « Voyez, me dit-il, un jour que je l'accompagnais, ces âmes naïves ne me traitent-elles pas comme Fra Angelico? Par instant il me semble que je le suis. Il y a cependant une fière différence! » se hâta-t-il d'ajouter avec son sourire fin et doux. En même temps qu'il exécutait ces peintures monumentales, il faisait avec un soin pieux, les portraits de toute sa famille, œuvres non moins pré-

cieuses si l'on en juge par le portrait de M^me^ Delaunay mère, dont nous avons parlé. Ce portrait parut au salon de 1865 avec la *Communion des Apôtres,* composition qui, sans sortir de la tradition et sans recherches d'orientalisme, était originale à sa date, présentait de véritables innovations dans le groupement et la pose des personnages. Cette originalité est moins apparente aujourd'hui ; car on a innové bien davantage. Apprécié jusque-là moins par le public que par les amateurs, E. Delaunay au salon de 1869, allait forcer l'attention de tous par un tableau de dimensions médiocres, *La Peste à Rome,* œuvre à la fois savante et passionnée, dramatique au plus haut point, et par le sujet et par l'effet de lumière heureusement distribuée. Malgré le caractère terrible de la composition, l'artiste n'a pas négligé l'harmonie et même le charme de la coloration, quoique l'obscurité soit répandue à dessein sur toute la toile. C'est une œuvre éminemment poétique, mais ce qui fait sa force, c'est que l'auteur s'y montre aussi réaliste que le permet le caractère imaginatif du sujet et la reconstitution du temps passé. *La Peste à Rome* parut au salon de 1869.

A cette époque, Delaunay était déjà chargé du salon Sud-Ouest du foyer de l'Opéra. L'on s'accorda dès l'abord et l'on s'accorde encore à reconnaître que ce sont les peintures de Delaunay qui tiennent le mieux leur place à côté de celles de Baudry (1).

En somme, en dehors de ses portraits, Delaunay n'est connu que par son *Brutus,* sa *Peste à Rome* et ses peintures de l'Opéra. Il a relativement peu exposé et on ne se fait pas une juste idée de l'importance de son œuvre. Sans parler de ses nombreuses compositions qui se cachent en Bretagne, il a peint le plafond du théâtre du palais de Compiègne, des peintures pour le salon de l'architecte Paul Sedille, un tableau pour l'hôtel Païva (*Diane de Poitiers présentant Philibert Delorme à Henri II),* douze panneaux symbolisant les ministères pour la grande salle du Conseil d'Etat au Palais Royal, l'*Assomption de la Vierge, Isaie et Jérémie* à la Trinité, quatre apôtres dans les pendentifs de l'église Saint-François-Xavier, et enfin les peintures sur la *Vie de Sainte Geneviève* au Panthéon, peintures plus accessibles, mais qu'il laissa inachevées et qui ne paraissent pas avoir été appréciées à leur valeur.

1. *Apollon jouant de la Lyre, Orphée emmenant Eurydice des Enfers, Amphion bâtissant Thèbes au son de la Lyre.*

Mais quel que soit le mérite éminent de son œuvre décorative, c'est dans le portrait, nous le répétons, que son talent montre à la fois le plus de personnalité et le plus de compréhension. Son accent personnel intense se joint à une variété de facture exceptionnelle, qui se recommande aussi bien d'Ingres et de Clouet, que d'Holbein et de Vélasquez. Elle se recommande aussi des modernes. Car on trouverait chez lui plus d'un souvenir des colorations incisives de l'anglais Millais, et même des harmonies séduisantes de son contemporain Chaplin.

CHARLES CHAPLIN

Charles Chaplin (1825-1898) doit être plutôt rapproché de Jules Lefebvre, en ce sens qu'il a su comme lui, dans un style plus brillant, nous donner aussi des images achevées de la femme du XIX^e^ siècle, mais dans un milieu plus exclusivement mondain. Il s'est montré supérieur à Dubufe et à Winterhalter. S'il les égale par l'heureuse disposition des ajustements et dans la traduction de toilettes d'une élégance raffinée, il ne tombe pas, comme ils l'ont fait plus d'une fois dans la gravure de mode. Mais surtout il a une franchise de tons (spécialement dans les tons de chairs) qui assure à ses œuvres aimables une grande durée. On le mettra sans doute sur le même rang que le peintre du XVIII^e^ siècle Nattier qui vient d'obtenir tant de succès dans les ventes récentes et dont les œuvres ont conservé toute leur fraîcheur (1).

FERDINAND HUMBERT

Nous craignons au contraire que l'admirable portrait de femme de M. Ferdinand Humbert ne puisse montrer à nos descendants toute la maestria et tout le charme si heureusement trouvé dont nous

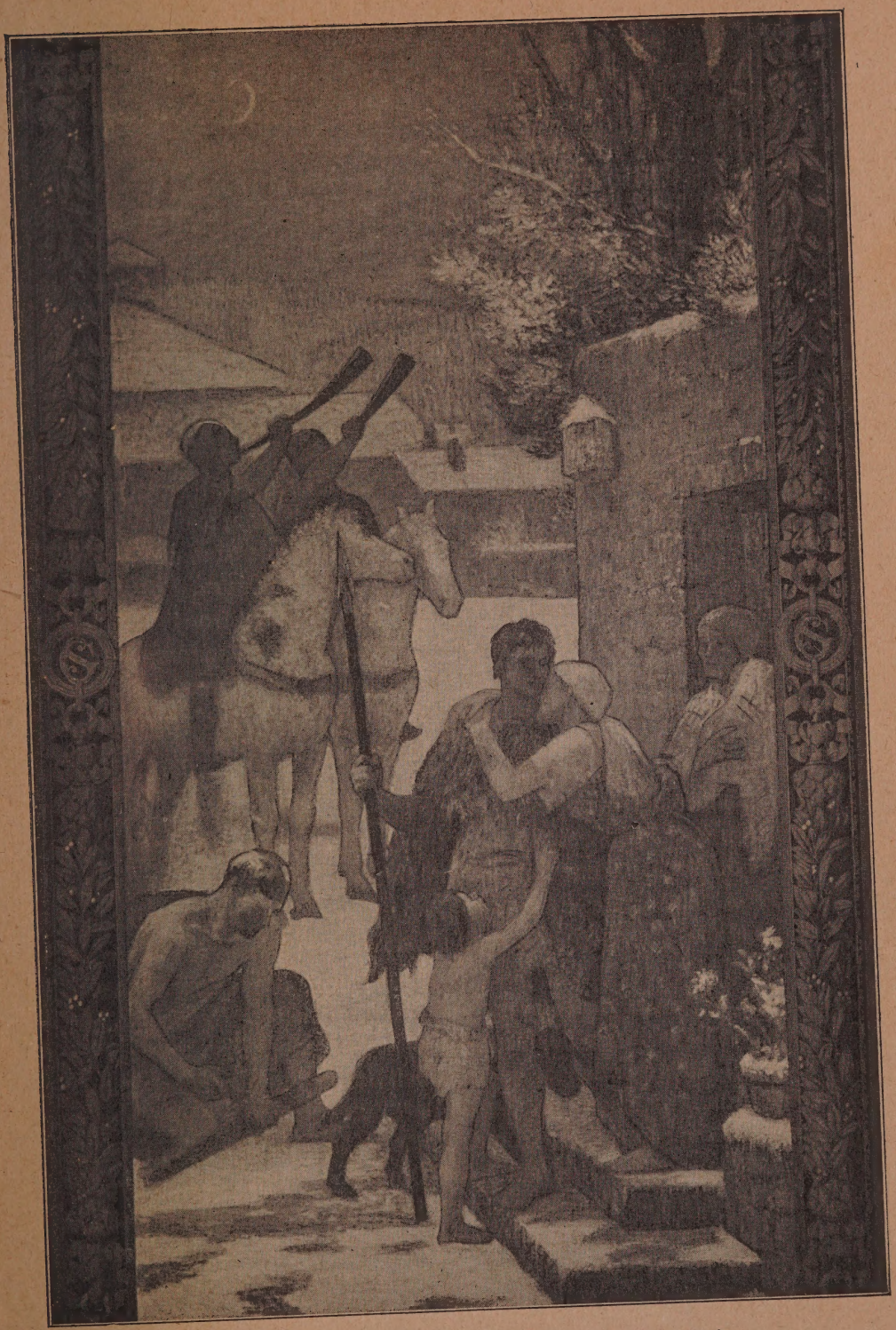
1. Les portraits de Chaplin ne pourront prendre place que par hasard dans les collections publiques, par suite de ventes particulières, peu probables d'ici à longtemps. Mais on peut juger du talent de l'artiste par les *Bulles de Savon*, les *Souvenirs*, la *Jeune fille au chat* du Luxembourg, le *Loto* du Musée de Rouen. Chaplin a fait aussi des faïences grand feu, des eaux-fortes, des peintures sur glace. Ses débuts ne présageaient pas le peintre mondain qu'il a été. Dans sa jeunesse, il parcourut les régions les plus rustiques de la France, tels que les plateaux et montagnes de l'Auvergne, dessinant ou peignant des portraits de paysans pour payer son écot, et s'occupant surtout de paysage et de peinture d'animaux. Il exécuta alors un des premiers des toiles d'un réalisme campagnard, dont plusieurs sont fort remarquables. L'une d'entre elles, paysage des Cévennes a eu l'honneur récemment d'être vendue comme un Millet.

CHAPLIN. — *La Jeune Fille au Chat.* — (Musée du Luxembourg).

jouissons aujourd'hui au Musée du Luxembourg et cela à cause du manque d'épaisseur de la couleur. On sent qu'ayant réalisé, dès l'ébauche, la ligne, le ton, l'allure, l'impression d'ensemble qu'il désirait, le peintre, sur le conseil de ses amis, a dû se dire : « N'y revenons pas, ne retouchons plus, ne poussons pas le morceau, nous gâterions notre œuvre peut-être. » De fait, nous ne pouvons exiger rien de plus d'un peintre que ce portrait vivant, vécu, tout imprégné de grâce féminine et avec cela si noble par le port de la tête, l'élégance de la taille, la pointe d'un pied qui se devine, sans parler de l'heureuse tonalité qui harmonise le satin, les chairs et le collet gris. M. Humbert nous apparaît dans cette œuvre comme un Gainsborough français, et elle vient ajouter à la réputation du peintre qui s'était fait connaître d'abord par une Vierge glorieuse, pleine de noblesse et qui a représenté au Panthéon, dans le même style, les idées de Dieu, de la Patrie et de la Famille. Mais il est à craindre que le temps ne dévore trop vite le peu de couleur qui recouvre la toile, à moins qu'on ne la revernisse fréquemment pour la préserver de l'air et du soleil, opération qui a aussi ses dangers.

GABRIEL FERRIER

Dans un tout autre genre, le portrait du général André a plus fait également pour la réputation de Gabriel Ferrier que son *Ganymède*, sa *Sainte Agnès*, ses peintures de l'Hôtel de Ville et même sa belle *Pieta* qu'il exposait, sous le titre de *Douleur*, au même Salon de 1903. C'est, en effet, une œuvre d'une valeur exceptionnelle. C'est peint d'un bout à l'autre avec le plus grand soin, avec un soin partout égal, sans aucune négligence, mais gardant tout l'intérêt lumineux, comme on le voit chez les grands peintres du passé, pour le visage. L'exécution, cependant, n'est pas uniforme, elle est variée de petits empâtements et de hachures. L'œil mouillé, avec le bord des paupières un peu rougies, donne l'impression de la vie même. La bouche respire sous la moustache. Les plissures nombreuses des tempes et des joues indiquent le caractère tourmenté, fatigué de doutes et d'investigations ; les ongles si longs, en forme de griffes semblent faits pour fouiller consciences et dossiers. Avec cela les mains



HUMBERT. — *L'Idée de Patrie.* — (Fresque du Panthéon).

prennent leur appui sur le sabre! C'est toute une révélation de l'homme.

Le général André doit être considéré comme l'œuvre maîtresse de M. Ferrier, même à côté de son portrait si profond aussi de M. Ribot, à côté du charme de couleur et de ligne du beau et séduisant portrait de femme exposé cette année même (1907).

MOROT

M. Morot, au contraire, reste bien toujours le peintre du *Bon Samaritain* qui lui valut la médaille d'honneur, avec un envoi de Rome, le peintre de la *Charge de Reischoffen* qui est un de nos meilleurs tableaux de bataille et dont nous reparlerons ; mais ses portraits sont loin de le faire déchoir. On peut juger de sa manière par son portrait du peintre Hébert qui est au Luxembourg. Les vêtements sont très peu poussés. Le fond est simplement frotté ; la toile à peine couverte par places. La facture intelligente et variée est agrémentée de colorations heureuses ; les touches habilement placées viennent donner leur valeur aux parties voisines. Tout cela constitue un faire très caractéristique de la personnalité de l'artiste et très significatif aussi de l'évolution de la peinture actuelle. On y saisit clairement comment elle est arrivée à se séparer des enrements, parfois trop exclusivement suivis, d'Ingres ou de Flandrin, par cette liberté de pinceau, cette individualité intelligente de l'exécution qui, sans sortir des limites de la raison, l'a émancipée du contour rigide et des teintes plates dont on avait abusé.

C'est ainsi que la tradition, sans rien perdre des trésors acquis, peut s'accroître de richesses nouvelles. Rien ne le montre mieux que la variété de talent de nos portraitistes.

Aussi malgré le danger que semblait devoir lui faire courir l'invention de la photographie jamais l'art du portrait n'a été plus en honneur. Sous le règne de Louis-Philippe, le directeur des postes, M. Comte, soutenait devant Jules Dupré, que le Daguerréotype (c'est le nom que l'on donnait encore à la photographie), finirait par tuer la peinture. — Allons donc ! répondit brusquement le grand paysagiste ! Tant qu'on n'aura pas inventé une machine possédant un cœur et une âme, les artistes n'auront rien à craindre.

MEISSONIER. — *Les Deux Joueurs.*

LIVRE IV

HISTOIRE ET PEINTURE DE GENRE

I

MEISSONIER

A l'Exposition de 1855, le jury international désigna Meissonier, seul parmi les peintres de genre, pour une grande médaille d'honneur. Les artistes n'avaient fait ainsi que ratifier à la fois l'opinion du grand public et celle des amateurs, même des amateurs raffinés les plus dédaigneux des goûts du vulgaire et poussant ce dédain jusqu'à l'affectation. Le mot « snobisme », que Thackeray avait déjà

fait entrer dans la langue anglaise, n'était pas encore employé chez nous ; mais la chose existait, quoique moins répandue qu'ajourd'hui. Or les snobs les plus décidés d'alors n'osaient pas « nier » Meissonier ni même en médire. Cette unanimité d'estime, bien rare à l'égard d'un contemporain, s'explique : Meissonier mettait une maîtrise professionnelle absolue au service d'une conscience d'artiste qui ne le laissait satisfait que lorsqu'il était arrivé à rendre, d'une façon parfaitement claire, l'idée qu'il avait conçue.

Rien de plus faux, en effet, que de voir seulement dans Meissonier un ouvrier d'une dextérité admirable qui saura, sur une figure de quelques centimètres de hauteur, indiquer distinctement les moindres détails du costume, qui excellera à entourer ses personnages d'un mobilier où les moindres moulures feront sentir leur relief. Ouvrier incomparable, certes il le fut. Mais prenons une toile ou un panneau quelconque de sa main. C'est toujours le sujet, la composition *humaine* qui y domine ; ce n'est pas seulement un morceau de peinture ; c'est un véritable tableau qu'on a devant les yeux ; et cela, même, lorsque le cadre ne contient qu'un seul personnage : « Ma préoccupation constante en peinture, a-t-il dit, c'est de faire que les choses accessoires ne se sentent qu'après les principales » ; et il y a réussi.

On a admiré avec raison la couleur locale des tableaux de Meissonier. Il ne reculait devant aucun effort, devant aucune investigation et, lorsqu'il n'eut plus à compter avec l'argent, devant aucune dépense pour arriver à l'exactitude complète. Peignant un sujet du XVIII^e^ siècle, il constatait avec dépit que, de quelque manière qu'il s'y prît, le linge dont il revêtait ses modèles ne donnait jamais les mêmes plis que ceux qu'il voyait dans les gravures du temps. Après de longues recherches, il commençait à se décourager, lorsque l'article *Lingerie* de l'*Encyclopédie* lui apprit qu'alors la batiste se taillait non de droit fil mais de biais, ce qui donnait des plis plus souples et plus fins. Le problème était résolu et Meissonier se hâta de profiter de l'indication que lui avait donnée le savant recueil.

Mais quel que soit le costume, sous le pourpoint bat le cœur d'un homme, d'un homme dont on voit le caractère, le tempérament, dont on peut deviner les habitudes comme la pensée actuelle. Peu importe que le titre soit le même. Que de fumeurs, que de liseurs, de personnes occupées à écrire a faits Meissonier ! Pourtant ils ont

chacun leur type et peu d'artistes se sont moins répétés. Aussi a-t-on pu dire que Meissonier excellait dans les monologues. Est-ce à dire qu'il redoute les scènes à nombreux personnages? Peu d'artistes, au contraire, ont mieux su disposer sans efforts plusieurs acteurs ayant chacun leur individualité et se réunissant dans l'harmonie d'une action commune, de façon que l'œil et l'esprit soient également satisfaits. Il suffit de rappeler *Le Peintre et les Amateurs, Une lecture chez Diderot.* Partout, il cherche et il trouve, pour le sujet choisi, le maximum d'expression dans le maximum de simplicité. Esprit fait d'ordre, de clarté, de bon sens, il préfère les scènes tranquilles. Mais aucun mouvement ne l'embarrasse ni ne l'étonne, et nous connaissons peu de tableaux de petite ou de grande dimension, où éclatent plus de vie, plus d'activité, plus de violence et de passion que dans la *Rixe* (1855). Il semble qu'on assiste à la scène même.

On comprend donc que Meissonier, qui trouvait qu'il n'y avait rien de vraiment intéressant pour l'artiste que ce qu'il n'avait pas encore fait, ait songé à traiter dans la peinture de chevalet des sujets qu'elle avait rarement abordés : de grands faits historiques. Si précise que fût sa facture, elle n'était jamais mesquine et pouvait convenir sans modifications à ses nouveaux projets. Un de ses premiers tableaux de ce caractère fut la *Bataille de Solférino ;* il y manifesta son talent exceptionnel pour peindre les chevaux. Il dépasse peut-être à cet égard tous les artistes qui l'ont précédé. Il dépasse Wouwerman, même Géricault, et il a rendu des mouvements et des allures que nul artiste n'avait su observer et saisir avant lui, à tel point que certaines de ses représentations chevalines ont confirmé d'avance les révélations du cinématographe.

La *Bataille de Solférino* nous montre aussi, dans le groupe de l'empereur et de son entourage, son talent de portraitiste. Cependant, lorsqu'il a fait des portraits isolés, il n'est pas toujours aussi heureux. Sans doute, le *Docteur Guyon, Alexandre Dumas fils,* et plus encore le ministre *Victor Lefranc,* avec son œil manquant et ses larges mains, sont des toiles qui comptent dans son œuvre. Mais souvent ses portraits sont froids et raides ; ils n'ont pas cette profondeur d'expression qu'on attend des maîtres et qu'on est par conséquent en droit de demander à Meissonier. Cette infériorité relative est sensible dans les portraits de femme. Celui de *Madame Thénard* est une exception. Mais celui de *Madame Mackay* provo-

qua un incident qui fit un certain bruit. Madame Mackay qui se trouvait représentée d'une façon peu séduisante (et vraiment on peut l'excuser), demanda des modifications. L'artiste refusa avec hauteur. Madame Mackay paya le petit cadre, sans marchander, un prix considérable, même pour un Meissonier (soixante-dix-mille francs, je crois), puis le détruisit et fit savoir qu'elle l'avait détruit. On discuta alors fort vivement, dans la Presse, si le droit de propriété pouvait aller jusque-là. Quoi qu'il en soit, Messonier, pour déployer tout son talent, a besoin d'un sujet.

Avec la *Bataille de Solférino,* le talent de Meissonier entra dans une phase nouvelle. Dans plusieurs des toiles qui suivent, il va dépasser par la conception comme par le but, les maîtres hollandais dont il n'avait pas toujours atteint (je parle des plus grands) la liberté d'allure et la lumière. Meissonier a dit: « Si je n'étais peintre, je voudrais être historien. » Il fut historien par son pinceau. Lorsque son horizon s'élève et s'étend ainsi, on comprend qu'il ait aussitôt songé à Napoléon.

Napoléon qui représente à la fois l'idée et la force, le génie et la victoire, Napoléon qui a régné dans le domaine de l'imagination comme dans celui de la réalité la plus concrète, devait facilement séduire un esprit tel que Meissonier, avide d'unir la précision individuelle de la forme à un caractère général d'humanité. Mais, avec sa conscience scrupuleuse, il étudia longtemps cette époque avant de se décider à en tirer les tableaux qu'il rêvait. « Que de nuits, a-t-il dit, Napoléon a troublé mon sommeil! » Jamais il ne fut plus difficile pour lui-même que lorsqu'il se décida à aborder cette grande figure « qui vous passionne, disait-il encore, et qu'on ne peut aimer ni détester à demi »; et, quoiqu'il ne fût ni un timide, ni un maladroit, il laissa plus de quatorze ans son *Mil-huit-cent-sept* sur le chevalet. Ne nous en plaignons pas; son *Mil-huit-cent-sept,* est, avec le *Mil-huit-cent-quatorze* que la gravure et la photographie ont plus popularisé, le chef-d'œuvre historique du peintre (1). On peut mettre à peu près sur le même rang la *Bataille d'Iéna,* qu'il termina seulement quelques mois avant sa mort (2).

Ce tableau fut exposé non pas au Salon habituel, mais à un Salon

1. Le *Mil-huit-cent-sept* a été admirablement gravé mais tout récemment, par Ch. Coppier; *Mil-huit-cent-quatorze,* par Ach. Jacquet, et aussi par Coppier.

2. Meissonier naquit à Lyon en 1814 et mourut à Paris le 31 janvier 1891.

nouveau. Celui-ci réunissait pour la première fois les œuvres des peintres dissidents qui, sous la conduite de Meissonier lui-même, s'étaient séparés de la *Société des Artistes français* et avaient fondé la *Société nationale des Beaux-Arts*. Le rôle de Meissonier en cette circonstance est fort discutable ; mais ce qui ne l'était pas, c'était le talent toujours sûr de lui, l'inspiration forte, la finesse et la fermeté de pinceau prodigieuses de ce peintre de soixante-seize ans. Ce n'est pas trop de dire que la vieillesse de Meissonier rappelle celle de Titien. La mort aurait dû l'oublier aussi longtemps que le grand Vénitien. Il avait été récemment question de lui confier une partie de la décoration du Panthéon. Ça aurait été une tentative bien instructive pour les artistes et bien curieuse pour tous que cette incursion du peintre de petits tableaux dans la grande peinture monumentale. L'esquisse qu'il a faite du sujet qu'il devait traiter : *Le Triomphe de la France,* pouvait inspirer toute sécurité (1).

Il ne faut pas croire que Meissonier, malgré le choix habituel de ses sujets et le caractère parisien de ses succès, fut exclusivement un citadin. On pourrait s'en douter rien qu'à l'intérêt qu'il donne aux fonds de paysage qui encadrent principalement ses sujets militaires (2). Originaire de Lyon, il avait fait une partie de son éducation à Grenoble où il avait, encore enfant, rempli ses yeux de l'admirable panorama qu'on voit de la terrasse de Saint-Imier. Il était passionné pour tous les exercices du corps : canotage, natation, équitation, ascensions surtout dont les occasions ne manquaient pas en Dauphiné. Il y avait gagné une santé et un équilibre physique qui eut une influence heureuse sur sa vie artistique : *Mens sana in corpore sano*. En cela encore, il se rapprocha des grands peintres de la Renaissance qui furent aussi, comme on l'a dit, de grands artis-

1. Meissonier avait même projeté d'exécuter un panorama. Il eut à ce sujet des pourparlers avec le richissime américain Vanderbilt. On lui promettait 1.600.000 francs (!) plus un droit sur la recette. Il avait choisi pour sujet *François Ier armé chevalier par Bayard*.

2. Par le souci qu'il apporte à l'exécution de toutes les parties de ces fonds, il y rappelle la manière dont les franco-flamands contemporains de Van Eyck, comprenaient le paysage ; mais il n'oublie pas pour cela Claude le Lorrain et il sait accorder la perspective aérienne avec la netteté conservée aux derniers plans de manière à satisfaire, à la fois, l'œil et l'esprit. Meissonier a fait de véritables paysages, dans lesquels, même si la figure humaine apparaît, elle n'est que l'accessoire ; *Cavaliers Louis XIII au soleil levant;* le *Chemin des Chênes à Antibes;* le *Pont de Poissy*. Mais là, il ne se place pas au premier rang. Plusieurs de ses *Vues de Venise* sont plutôt des tableaux d'architecture. La peinture d'architecture sait d'ailleurs prendre sous son pinceau une signification morale et historique, lorsqu'il nous présente les ruines des *Tuileries* laissant voir dans un ciel lumineux, au milieu des murs écroulés, à travers une large ouverture éraillée par l'incendie, le char triomphal qui couronne l'arc du Carrousel. C'est toute l'habileté d'un Van der Heyden, mais c'est aussi quelque chose de plus.

tes dans l'art de la vie (1). Sa vocation s'était manifestée dès son enfance : quoiqu'il fût loin d'être un mauvais élève, un de ses bulletins hebdomadaires de l'année 1823 (il avait neuf ans), bulletin d'ailleurs satisfaisant, portait : « Ernest a un goût décidé pour le dessin ; la simple vue d'une gravure lui fait négliger bien des devoirs essentiels. » Son père n'avait pas de préjugé contre les arts. C'était un homme du monde, habile à tous les sports, danseur renommé dans sa jeunesse, jouant de la flûte, chantant agréablement la romance. Mais il était avant tout un industriel. L'art n'était pour lui que la « bagatelle » et il n'entendait pas que son fils, qu'il destinait au commerce, négligeât pour cela des occupations plus sérieuses. Sa mère qui était élève de M^me^ Jaquotot et peignait agréablement sur porcelaine, aurait été moins exclusive, mais elle mourut lorsque son fils n'avait que dix ans (1824) et M. Meissonier ne tarda pas à se remarier.

Cependant, le jeune Ernest poursuivait son instruction à Paris, où il fut quelque temps l'élève du lycée Charlemagne, à Grenoble, à Thiais. Dans ces études un peu décousues, avec la volonté et l'intelligence générale qui s'alliaient chez lui aux plus brillantes facultés artistiques, il avait amassé bien des lectures et ouvert son esprit à bien des choses. Il regrettait plus tard de ne pas savoir le grec pour lire Homère, Eschyle et Sophocle dans l'original ; mais il savait l'anglais, lisait Shakespeare sans le secours d'une traduction et n'oublia jamais son latin. Dans une discussion avec l'empereur Napoléon III, sur la disposition des cirques romains, il pouvait, à l'appui de son opinion, alléguer un passage de Tacite. Ce fut un petit événement aux Tuileries. Le soir on le montrait en disant : « Il a cité Tacite. »

Cela prouve qu'il avait pris goût aux études classiques et avait su en profiter.

Aussi fut-il bien déconfit quand son père le plaça, en 1832, comme apprenti droguiste chez un commerçant de la rue des Lombards. Du moins, dans ce quartier des Halles, où il allait vivre désormais, dans ce quartier des « forts », le futur membre de l'Institut put mettre en œuvre l'énergie musculaire dont il avait fait pro-

1. A l'apogée de sa carrière, il préférait sa maison de campagne de Poissy au véritable palais qu'il s'était fait bâtir à Paris.

MEISSONIER. — *Bataille de Solférino.*

vision dans les Alpes, et il était fier de redresser à lui seul, malgré sa petite taille, un tonneau de 300 kilos. Il profitait d'ailleurs de tous ses loisirs pour s'exercer au dessin et à la peinture, à bâtons rompus, sans maître, comme il pouvait. De temps à autre, il revenait à la charge auprès de son père. « — Donne-moi trois cents francs et tu n'entendras plus parler de moi que plus tard. — Trois cents francs ! et pourquoi faire? — Aller à Naples où je vivrai en lazzarone et où je trouverai bien quelque peintre qui me prenne à son service. » — Le père céda enfin, mais d'une manière bien conforme à son caractère, il lui donna huit jours en tout, pour trouver à lui seul, « sans aller si loin » un peintre « qui garantît son aptitude et se chargeât de son éducation ». Marché conclu. Sans aucune protection, avec l'audace de son âge, Ernest Meissonier va s'adresser à Paul Delaroche dont le *Cromwell* venait d'avoir un succès retentissant et qui travaillait alors à la *Mort de Jeanne Grey* (1832). Mais l'accueil qu'il reçut fut glacial ; le prix de l'atelier était très élevé. Il s'en alla même sans avoir montré le dessin qu'il avait apporté comme échantillon de son savoir faire (1). Un ami qu'il rencontra, voyant sa mine attristée, le recommanda à un certain Julien Potier qui avait eu autrefois le second prix de Rome. Potier vivotait, 86, passage Sainte-Marie-Saint-Germain (2), en faisant des dessins et des photographies et en plaçant de ci de là quelques tableaux de genre, après avoir exposé en 1827 un tableau de *Saint Landry* qui ne mesurait pas moins de onze pieds sur neuf. « Si j'avais un fils, lui dit-il tout d'abord je le ferais savetier plutôt que de le laisser peindre. » Puis il se ravisa après avoir vu le dessin que Meissonier lui apportait : *Soldats dans un cabaret*. Il écrivit au père qui consentit à assurer à son fils, pour qu'il puisse poursuivre la carrière qu'il désirait, une somme de cinquante centimes par jour ! » Pendant tout un hiver, dit M. Gréard (3), Meissonier vint chaque matin de la rue des Blancs-Manteaux au passage Sainte-Marie, achetant, lorsqu'il était en fonds, deux sous de marrons, pour se chauffer la poche et l'estomac. » Outre les cinquante centimes quotidiens, Meissonier avait

1. Paul Delaroche est, de tous les peintres qui l'ont précédé, celui qui rappelle le plus Meissonier et celui-ci a fait peu d'œuvres supérieures ou égales à la *Mort du duc de Guise*, tableau aujourd'hui à Chantilly et qui était très admiré de l'auteur de la *Rixe*.

2. Le passage Sainte-Marie-Saint-Germain a été souvent modifié. Il n'en reste plus qu'une partie dans les rues Saint-Simon et Paul-Louis-Courier.

3. *Souvenirs de Meissonier*.

droit au dîner dû mercredi, jour des réunions de famille. Mais il n'abusait pas de l'autorisation. Il y mettait de la dignité. Souvent « n'ayant mangé qu'un pain d'un sou et voulant y ajouter une boisson chaude et réconfortante, il arrivait d'un air dégagé à l'heure du dessert. — Tu as donc dîné lui disait son père? — Oui. Je suis venu tout bonnement prendre le café avec vous. »

Potier jugeant sans doute qu'il n'avait plus rien à lui apprendre, décida son père à le placer chez Léon Cogniet. Meissonier a raconté que pendant tout le temps qu'il passa chez Léon Cogniet, il ne le vit que deux fois, y compris le jour de la première entrevue. Dans ces conditions, si le séjour qu'il fit dans l'atelier lui fut utile, l'action du maître ne put être que bien médiocre. Un autre peintre son compatriote, dont il ne reçut pas d'ailleurs les leçons, eut au contraire une grande influence sur son avenir artistique. Nous voulons parler de Chenavard. Plus âgé de quelques années (il était né en 1808), Chenavard jouissait avant trente ans, dans sa ville natale de Lyon, d'une grande autorité. Meissonier qui, lorsqu'il fit la connaissance de Chenavard s'était déjà exercé dans la peinture de genre, abordait les sujets religieux. Chenavard lui fit comprendre, par ses observations motivées, que la peinture de genre était sa véritable voie. Ce peintre philosophe et d'une grande culture littéraire, qui devait être chargé de dérouler sur les murs du Panthéon toute l'histoire de l'Humanité (1), était un esprit élevé, mais chagrin, dénigrant, décourageant. On l'avait appelé le « Mancenilier » du nom de cet arbre dont l'ombrage passe pour endormir d'un sommeil parfois mortel ceux qui s'abritent sous ses branches. Mais s'il critiqua le *Jésus devant les apôtres*, il loua le *Joueur de Mandoline*. Meissonier qui était parfois cassant, arrogant même (son entourage eut plus d'une fois à en souffrir), fut cependant toujours modeste, presque timide avec Chenavard. Jusqu'à la fin de sa vie (car Chenavard lui survécut) il lui lisait les allocutions qu'il avait à prononcer. Arrivé à l'apogée de sa réputation, il le consultait encore aussi sur sa peinture, et, tout en grondant, acceptait ses jugements, même les plus sévères et les plus sévèrement exprimés. Lorsque Meissonier lui présenta son *Arioste lisant Roland Furieux à la Cour de Ferrare*. — « C'est le comité de lecture de la Comédie Française... en costume, lui dit

1. On sait que ce travail n'aboutit point. Les Cartons sont au Musée de Lyon.

Chenavard... » Meissonier lui mit presque le poing sous le nez : « Jamais personne n'aurait osé me dire ça. » Mais il retravailla son tableau. Il le montra à son terrible ami à diverses reprises, à des années d'intervalle, après y avoir fait chaque fois de grandes modifications. « Puis-je l'achever, demandait-il? » — Mais... oui. — Est-ce que ça sera un de mes bons tableaux? — Vous en avez fait de meilleurs. » Bref, l'œuvre ne fut jamais terminée.

Meissonier, lorsqu'il entra en relations avec Chenavard, en 1835, avait déjà pris officiellement rang parmi les peintres en faisant recevoir au Salon de 1834, des *Bourgeois Flamands* pour lesquels il fut heureux de trouver acquéreur à *cent francs :* ce qui était alors pour un débutant un prix acceptable. En 1835 il eut la bonne fortune d'exécuter le portrait d'un pharmacien, qui s'intéressait à l'ex-apprenti droguiste. Ce pharmacien qui habitait rue Jacob n'était pas le premier venu. C'était Quesneville, associé de Jules Pelletier le membre de l'Institut. Le père qui n'était pas un sot reconnut que l'œuvre avait déjà une véritable valeur ; il fut convaincu de la vocation de son fils et lui assura une petite pension.

Il ne la lui servit pas longtemps. Meissonier avec la confiance et la générosité des jeunes artistes de ce temps, épousa bientôt la sœur d'un peintre de ses amis, Steinheil. Son père, qui ne semble pas s'être opposé à cette alliance, lui dit alors tranquillement : « Mon cher ami, maintenant il est clair que tu n'as plus besoin de moi. Quand on se met en ménage, c'est qu'on se sent de force à soutenir une maison... Je te supprime donc ta pension... » Le moment était bien choisi (1).

Heureusement Meissonier avait commencé à se faire connaître. Il travaillait pour le libraire Curmer qui avait la spécialité des éditions de grand luxe. Mais, tout pressé qu'il fût par les nécessités de la vie matérielle, et malgré l'intérêt qu'il avait à ménager son temps, il mettait à ces modestes travaux la conscience qu'on devait retrouver dans toutes ses œuvres. Chargé d'illustrer la *Chaumière indienne* de Bernardin de Saint-Pierre, il allait passer de longues journées au Muséum d'histoire naturelle, soit dans la Bibliothèque

1. Il lui assurait cependant une année de loyer payée d'avance et lui donnait six couverts d'argent. Lorsque M. Meissonier père mourut en 1845, ses affaires, tout à fait compromises en 1830, s'étaient relevées et il laissait un héritage de douze cent mille francs ; mais alors le peintre n'avait plus besoin de personne.

pour y lire les ouvrages traitant de la botanique tropicale, soit dans les serres où il pouvait observer des échantillons affaiblis mais vivants, des végétaux dont il avait étudié la description. Plus tard, lorsque les marchands de tableaux se disputaient ses moindres croquis, ce peintre, qui ne méprisait pas l'argent et savait même trop bien le dépenser pouvait dire : « Jamais je n'épargne ma peine ; j'efface toujours sans pitié des choses vraiment bien faites pour les recommencer en les revoyant mieux. »

Il fit aussi au début de sa carrière, des dessins pour les œuvres de Balzac et pour le recueil des *Français peints par eux-mêmes*. Mais le costume moderne si peu pittoresque pour les hommes, si chargé de complications sans intérêt pour les femmes, ne le séduisait guère. Il est regrettable que Meissonier se soit si rarement attaché à représenter la vie de son temps. C'est là une infériorité réelle sur les peintres hollandais dont, par le talent, il est vraiment l'émule.

Quoi qu'il en soit, ces travaux qui assuraient bien modestement son existence matérielle, ne lui faisaient pas oublier les vastes pensées. Le désir de la pure gloire et le sentiment de confraternité professionnelle qui animaient les artistes de ce temps, s'étaient manifestés d'une façon vraiment admirable et touchante par une association une sorte de syndicat qu'il avait formé avec cinq de ses camarades, les peintres Steinheil, Trimolet, Daumier, Daubigny et le sculpteur Geoffroy-Dechaume. Cinq d'entre eux devaient travailler d'une façon lucrative et prélever sur leur salaire la somme nécessaire pour permettre au sixième de se préoccuper seulement de l'art. Le mariage de Meissonier qui imposait au nouvel époux des obligations plus précises, avait rompu cette société en participation de bénéfices d'un genre bien particulier et peu connu des hommes de loi. Mais, même alors, il n'abandonnait pas ses projets de succès désintéressés.

« Gagnant le pain quotidien, me couchant, même marié, à six heures du soir et me relevant à minuit pour travailler jusqu'à huit heures du matin, à huit heures, la journée était gagnée ; je m'appartenais et je travaillais jusqu'au soir à mon tableau d'exposition. »

Cette admirable volonté força rapidement la fortune. Médaillé de troisième classe dès 1840, de seconde en 1841, de première en 1843, il était décoré en 1845, à trente-deux ans. En 1848, à la suite d'un Salon où il n'y avait plus de refusés et où le jury des récompenses

était nommé (chose qu'on n'avait pas encore faite) par les artistes eux-mêmes, Meissonier obtenait encore une médaille de 1re classe.

Le théâtre même attestait sa popularité.

Moi pour toute peinture,
Je n'ai qu'un Meissonier,... mais avec signature !

disait l'avocat Julien dans la *Gabrielle* d'Emile Augier représentée en 1849 à la Comédie Française. La caricature aussi s'occupait de lui. Un commissionnaire est en présence d'un gardien de Musée détaché au service des expositions. « J'apporte les tableaux de M. Meissonier. — Donnez ! dit le fonctionnaire en se redressant sous son bicorne et en tendant noblement la main, tout en recroquevillant les doigts comme il le faut pour recevoir un petit objet qu'on a peur de laisser échapper. — Ah ! malheur ! je les avais mis dans la poche de mon gilet et j'avais oublié qu'elle était percée. »

Arrivé à la gloire et à la richesse, Meissonier reportait cependant sans amertume son souvenir à ses difficiles débuts. Sans doute il regrettait que les circonstances ne lui eussent pas permis de développer plus librement son talent naturel. — « Mais, malheureux ! disait-il. Est-ce qu'on l'est, quand on a vingt ans, la vie devant soi, une carte d'entrée au Louvre, et le soleil pour rien ? » « Vouloir, c'est pouvoir, a-t-il dit aussi, c'est l'axiome de toute ma vie. » On est loin du dilettantisme et de la neurasthénie dont se parent tant d'intellectuels contemporains.

C'est que Meissonier était une âme simple et loyale, capable de comprendre tout ce qui est bon et beau. Rien de moins prêcheur que Meissonier, rien de moins « tendancieux » que sa peinture : on ne l'accusera pas d'avoir confondu l'art et la morale, chose qui ne se fait guère qu'au détriment de tous les deux. Il n'en était pas moins persuadé que l'art avait sa mission et qu'il devait avoir, à sa manière, une action morale sur la société. Quelque indépendante qu'ait été son inspiration, quelque variés qu'aient été ses sujets, il n'est pas un seul de ses tableaux que l'artiste qui professait de tels principes ait eu à regretter.

Les *Souvenirs* de Meissonier auxquels nous empruntons une bonne partie des détails qui précèdent nous font connaître un Meissonier, je ne dirai pas contradictoire avec ce que l'on s'en figurait, mais parfois assez inattendu. Il aimait Molière, il était passionné

pour La Fontaine dans lequel il trouvait à la fois la nature et l'homme avec cette précision et cette correction de la forme qu'il recherchait partout. Mais parmi ses lectures favorites, nous trouvons en première ligne, la Bible et Homère, puis Shakespeare et Eschyle. En peinture il n'aimait pas Ingres, détestait Courbet, aimait avant tout Delacroix et Rembrandt.

Ces *Souvenirs,* mieux encore que ses préférences intellectuelles, nous font connaître ses sentiments intimes. On y voit avec quelle simplicité d'honnête homme, il aima non seulement l'art, mais la patrie et sa mère. On lit dans des notes manuscrites, sorte de journal irrégulier, dont on a pieusement recueilli les fragments après sa mort: « C'est aujourd'hui l'anniversaire de ma naissance (21 février). Qu'il y a longtemps! J'ai voulu ce matin qu'à l'heure peut-être où ma mère m'a mis au monde, ma première pensée fût pour elle. Chère mère, combien de fois mes yeux se sont remplis de larmes à ton souvenir! Hélas! je t'ai si peu connue et c'est presque par ton absence, par le besoin que je sentais de toi que je t'ai aimée. » Meissonier avait dix ans lorsqu'il perdit sa mère; lorsqu'il écrivait ces lignes il en avait soixante-dix! Ces notes nous font connaître aussi un Meissonier de sentiments foncièrement religieux. « En étudiant, disait-il, d'autres deviennent athées; moi j'arriverais par l'étude à être terriblement religieux, si je ne l'étais pas naturellement (1). Ce qui nous paraît d'ici confus et inexplicable deviendra clair et logique de l'autre côté, quand les voies de Dieu sur le monde nous seront révélées ». C'est ainsi que, quoiqu'il connût les philosophes du XVIII[e] siècle, il ne voulut jamais lire la *Vie de Jésus* de Renan.

La liste donnée par lui-même, de ce qu'il préférait dans son œuvre est bien la confirmation de ses convictions et de son caractère. Elle comprend avec *Mil-huit-cent-sept* et *Mil-huit-cent-quatorze* le *Religieux consolant un mourant* (Musée Fodor à Amsterdam), la *Barricade,* la plus émouvante de ses toiles, le *Siège de Paris,* tableau qui joint à une réalité saisissante un caractère symbolique, et enfin le tableau qu'il appelait la *Prière ardente* et qui représente une femme prosternée devant la *Madonna del Baccio* à l'église de Saint-Marc à

1. N'est-ce pas la même pensée qu'exprimait le grand philosophe François Bacon; « Un peu de philosophie éloigne de Dieu; beaucoup de philosophie y ramène. »

Venise. « Oh! ce tableau de la Madonna del Baccio, disait-il, je l'aime, je ne le vendrais à aucun prix. S'il était brûlé, cela serait comme si on m'arrachait un morceau de la peau. » Aussi l'a-t-il légué au musée du Louvre.

Dans ses dernières années, Meissonier disait un jour à ses amis : « Plus j'approche de la fin de ma vie de travail, plus je me détache des choses qui n'ont pas pour objet la vérité et le bien et, si j'ai souci de laisser le renom d'un peintre, j'ai bien plus encore celui de laisser le nom d'un homme. » Il avait le droit de parler ainsi. En 1848 il combattit contre les insurgés. En 1870, il suivit d'abord l'armée de Metz, puis rentra à Paris pour s'engager dans la garde nationale où il occupa le grade de lieutenant-colonel (1). Après la fin de la guerre, lorsqu'on réorganisa nos forces militaires, il demanda une place dans l'armée territoriale.

La grande renommée de Meissonier a failli être compromise par les engouements de la mode. Meissonier ne fut pas un de ces grands génies qui révolutionnent un art. Dans son siècle même il n'a pas joué le rôle d'un Géricault, d'un Ingres ou d'un Delacroix. Mais il a été un grand artiste, un excellent peintre, dans toute l'étendue du terme, un des meilleurs de notre école, un des meilleurs des temps modernes. Si on voulait lui donner une place qui lui convienne, on la trouverait au-dessous de Rembrandt qu'il admirait entre tous, au-dessus de Gérard Dov, à côté de Terburg et de Metzu. Il est probable qu'il y ait une réaction contre Meissonier mais elle ne durera pas. « La netteté est le vernis des maîtres » a dit La Bruyère et Meissonier a travaillé pour la postérité. Voltaire répondait à de jeunes confrères qui croyaient lui plaire en tournant en ridicule le classique Boileau : « Ne dites pas de mal de Nicolas ; cela porte malheur. » On peut limiter l'admiration en parlant de Meissonier. Mais si nos peintres actuels aimaient à dire et surtout à penser du mal de Meissonier, cela prouverait que notre école n'apprécie plus, comme il convient, la conscience, la conviction et le travail (2).

---

1. Le képi de Meissonier est conservé au Musée Carnavalet avec la capote de Carolus Duran.

2. A l'imitation des peintres d'autrefois, Meissonier attachait une grande importance à l'exécution matérielle de ses tableaux et se préoccupait beaucoup, avec raison, d'assurer leur durée, n'employant que des couleurs simples dont il était sûr, ne se servant que d'huiles qu'il avait fait sécher et blanchir lui-même pendant un temps fort long, etc.

Il est difficile de connaître le nombre des tableaux de Meissonier. Il n'avait jamais sacrifié au

II

JEAN-PAUL LAURENS

JEAN-PAUL LAURENS

Quoique M. Jean-Paul Laurens soit un vrai peintre dans tout le sens professionnel du mot, la théorie de « l'Art pour l'Art » ne saurait le satisfaire. Il y a chez lui de l'orateur et de l'apôtre. Peu d'artistes ont eu l'émotion plus communicative et nul ne justifie mieux la vérité de ce mot d'un grand prédicateur : « Il faut être ému pour émouvoir. » Jean-Paul Laurens, en dépit du caractère extérieur de sa peinture énergique parfois jusqu'à la brutalité, est une âme d'une sensibilité des plus vives. M^me^ de Staël s'étonnait que l'on représentât la sensibilité comme une faiblesse, lorsque c'est elle au contraire qui provoque les plus grands efforts en faisant naître les plus grands dévouements. On peut dire que c'est dans cette sensibilité que s'est trempée la volonté de J.-P. Laurens, cette

---

désir d'aller vite. Cependant il avait, à son dire, exécuté quatre cent cinquante tableaux, chiffre énorme lorsqu'on songe que la plupart ont été préparés par un grand nombre d'études dessinées et même peintes. Malheureusement il n'en tenait pas la liste et on ne sait ce que plusieurs sont devenus. Le catalogue complet de l'œuvre de Meissonier reste donc à faire. Celui qui accompagne les *Souvenirs* a été poursuivi avec le plus grand zèle mais ne contient que 298 numéros. Meissonier a fait aussi quelques gravures à l'eau-forte, et quelques sculptures. Il a laissé plusieurs maquettes ; *Cheval blessé* (musée Bonnat à Bayonne) ; *Napoléon à cheval* 1814 ; *le Héraut de Murcie* (cavalier Louis XIII sonnant de la trompette), exécuté, pour être gravé dans la publication vendue au profit de la ville de Murcie qui venait d'être à moitié ruinée par une inondation. On a plusieurs portraits de Meissonier. D'abord un dessin à la mine de plomb fait par sa mère lorsqu'il avait six ans ; puis les portraits faits par l'artiste lui-même ; un croquis le représentant à l'âge de dix-huit ans ; un Meissonier à mi-corps avec un chapeau de feutre (1869) ; un portrait donné à Chenavard (1881) aujourd'hui au musée de Lyon ; une aquarelle du musée de Valenciennes (1882) ; un portrait donné à M. Stewart qui avait acheté le *Mil-huit-cent-sept*.

Le meilleur est celui qu'il peignit en 1889 et qui nous le montre à demi couché et appuyé sur le coude (Louvre). C'est de ce portrait que s'est inspiré Mercié pour la statue placée dans un des parterres du Louvre. Fremiet l'a représenté debout dans la statue qui décore la grande place de Poissy. Gemito a fait sa statuette. De Saint-Marceaux a fait son buste en bronze et l'a répété en marbre pour l'Institut. Le médaillon de bronze qu'en avait fait Chaplin a été reproduit, en grandes dimensions sur son tombeau. Citons enfin la gravure de Waltner.

volonté qui, mise au service d'aptitudes naturelles remarquables, mais dont tant d'obstacles semblaient devoir arrêter l'éclosion, a valu à notre école un artiste éminent de plus ; cette volonté qui fait l'unité de la vie de Laurens et fait de cette vie un exemple. Par elle il a conquis le droit de suivre sa vocation. Par elle il a conquis le dessin ; puis il a conquis la couleur. Par elle il a vaincu la misère ; il a vaincu l'ignorance : il a emporté enfin la renommée sans rien sacrifier aux séductions d'une popularité vulgaire, sans se détourner jamais de la voie qu'il avait crue bonne. Il lui est resté quelque rudesse de ces longs combats ; mais en veut-on au soldat qui, arrivé à la paix après la victoire, conserve dans sa nouvelle existence la marque des temps de lutte qu'il a traversés?

Parmi les artistes du XIX^e^ siècle, Laurens est un de ceux dont les diverses œuvres se sont le plus facilement imposées à la mémoire du public. S'il n'est pas juste de dire que les Français n'aiment que la peinture littéraire, il faut reconnaître qu'ils aiment la peinture qui rappelle la littérature (ce n'est pas la même chose) ; qu'ils aiment la peinture qui représente un sujet dont ils puissent apprécier et discuter l'interprétation.

Mais n'en était-il pas ainsi en Grèce où l'art était essentiellement populaire? et les artistes n'y étaient-ils pas surtout occupés à faire revivre par le ciseau ou le pinceau les traditions religieuses et légendaires, les faits historiques ou les scènes des grands poèmes nationaux? Notre goût à cet égard s'est élargi et s'intéresse aussi aux pays étrangers plus qu'on ne le faisait alors ; mais le sentiment est bien près d'être le même. Or, J.-P. Laurens est un curieux de l'histoire, et sa curiostié, qui s'adresse aux époques les plus variées, sait admirablement les reconstituer.

N'est-il pas singulier que ce petit paysan de Fourquevaux, élevé dans le milieu le plus rustique et qui savait à peine lire à quatorze ans, se présente à nous comme un artiste d'une culture exceptionnelle, tout rempli de souvenirs et d'idées, habile entre tous à faire revivre les passions et la vie extérieure des siècles disparus, cherchant à donner à ses œuvres non seulement une valeur historique, mais une signification philosophique? Quelle force et quelle hauteur d'âme cela suppose chez un homme qui aurait pu être déjà bien fier — en songeant au point dont il était parti — de pratiquer simplement et étroitement son métier de peintre ! Aussi, dans la forma-

tion de cet artiste, faut-il faire une part, et une part prépondérante — à côté des peintres de province ou de Paris dont il est officiellement l'élève, — à la femme d'un de ses professeurs de Toulouse, Mme Willemsens, qui, avec un dévouement rare et une non moins rare supériorité d'esprit, sut façonner cette âme fruste et en dégager les qualités de cœur et d'intelligence qui risquaient d'y rester enfermées à jamais.

Aujourd'hui le petit paysan de Fourquevaux est un des chefs de notre école française. Il est connu en Europe. Il a épousé, dès que le succès fut venu, la fille de l'admirable femme à laquelle il devait tant, cette petite Madeleine qui avait assisté à ses premiers essais et avait laissé en lui une impression ineffaçable. En somme, il a réalisé dans son âge mûr les idées de sa jeunesse : ce qui est, comme on l'a dit, le signe d'une belle vie. Ajoutons qu'il a la joie de voir ses deux fils Albert et Pierre, marchant sur ses traces, prendre place dans les premiers parmi les jeunes peintres (1).

Mais, s'il est juste de dire que J.-P. Laurens est aujourd'hui un homme heureux, jamais bonheur ne fut mieux mérité. Sa vie est un vrai roman. Fabre, son ami, qui l'a racontée, a eu raison de l'intituler le *Roman d'un peintre* et, en le lisant, on croit suivre un récit inventé. Cela commence comme les aventures de jeunesse de Claude Lorrain, de Callot et de Salvator Rosa, ou encore comme le *Sans famille* d'Hector Malot.

Le livre de Ferdinand Fabre est assez connu pour qu'il nous suffise de dégager dans cette biographie seulement les faits qui ont le plus contribué à former l'âme et le talent de l'artiste.

D'abord J.-P. Laurens est bien un campagnard, une nature rustique. Le Lauraguais où il est né et où il a passé les premières années de sa vie, sans soupçonner qu'il dût jamais le quitter, est un pays d'élevage et de labour coupé de quelques vignobles. Ses coteaux, ses plaines ondulées sont entourées des collines qui bordent le seuil de Naurouse et d'où la vue s'étend plus loin, sur les Cévennes, les Corbières, et même, tout au fond, sur l'origine des Pyrénées. Le Lauraguais représente donc bien dans son paysage comme dans ses conditions économiques la moyenne des campagnes de France. La vie souvent rude, mais active et saine,

1. L'œuvre la plus remarquable de Pierre Laurens est précisément le portrait de ses parents.

JEAN-PAUL LAURENS. — *L'Excommunication.*

qu'on y mène est bien la vie moyenne du paysan français. Elle a laissé sur l'enfant une empreinte définitive : l'artiste y a puisé la franchise et la force et a su les garder. Ce n'est pas que le sentiment de la noblesse et de la distinction lui manque et, à tout prendre, il sera surtout le peintre des gentilshommes, des princes et des pontifes. Mais il n'a jamais été tenté par ces élégances cherchées qui tombent dans la convention et la mièvrerie. Jamais, quelque brillants qu'aient été ses succès aux diverses expositions de Paris, on n'eût l'idée de dire qu'il était un artiste « bien parisien ». Il ne faut pas le regretter. Le domaine charmant, mais étroit, du « parisianisme » ne risque pas d'être laissé en friche, mais plutôt d'être épuisé par le nombre excessif de ceux qui le cultivent.

J.-Paul Laurens ne paraît pas avoir donné dans ses premières années des preuves d'une intelligence supérieure, ni même d'une vocation artistique, et peut-être cette vocation ne se serait-elle pas révélée, si par hasard n'était arrivée à Fourquevaux une équipe de peintres qui venaient décorer la petite église du village. Ces peintres nomades, comme on en trouverait encore dans notre Midi, plutôt ouvriers qu'artistes, se chargeaient, pour un prix de peu supérieur à celui d'une peinture à la couche, de couvrir les murs de scènes tirées de l'Ecriture ou de la Vie des Saints. Ce que pouvaient valoir ces peintures, on le comprend sans peine. Mais heureusement, par défaut d'invention, ces pseudo-artistes reproduisaient des compositions connues et se servaient de poncifs pris sur des modèles célèbres dont leur exécution, si médiocre qu'elle fût, laissait toujours subsister quelque mérite. Ne soyons pas trop sévères. Ces industriels apportaient un peu d'art jusque dans les pays les plus pauvres et les plus reculés. D'ailleurs, n'étaient-ils pas les descendants plus ou moins directs, plus ou moins légitimes, des peintres qui décoraient les maisons de Pompéi avec les *thèmes* des écoles de Rhodes ou d'Alexandrie et, sans sortir de la Gascogne, ne se rattachaient-ils pas, de si loin que ce fût, aux décorateurs de la cathédrale d'Albi?

L'arrivée de Buccaferrata et de ses collaborateurs avait été un grand événement dans Fourquevaux. Chacun allait les voir travailler à ses moments de loisir, et c'est ainsi que le petit Jean-Paul leur vit peindre une imitation de *la Cène* de Léonard de Vinci. Lui, qui n'avait vu jusque-là que des gravures d'un pauvre livre d'heures,

fut émerveillé et ne put contenir son enthousiasme. « Que c'est beau ! » s'écria-t-il. L'artiste, qui sans doute n'avait jamais recueilli de telles appréciations, demanda à son jeune admirateur s'il voudrait être peintre comme lui et, sur sa réponse affirmative, alla proposer à sa famille de l'emmener comme apprenti ; chose qui fut acceptée.

Voilà donc Jean-Paul Laurens suivant à travers les routes et les sentiers, à travers les bois et les champs, Antonio Buccaferrata et sa bande, fréquentant les auberges de rouliers, couchant au besoin à la belle étoile et ne mangeant pas toujours à sa faim.

Ce n'était pas ce manque de confort qui pouvait troubler un fils de paysan. Cependant la joie qu'il avait éprouvée en entrant dans sa nouvelle vie avait été de courte durée. Il reconnut bientôt qu'on ne faisait pas de lui un apprenti, mais un domestique réservé aux besognes les plus dures et les moins professionnelles. De plus, lorsque, malgré tous les obstacles, il commença à manifester ses aptitudes, ses compagnons brutaux et grossiers s'en montrèrent jaloux et firent ce qu'ils purent pour lui dérober les occasions de s'exercer.

Son esprit n'en recueillait pas moins des impressions artistiques. Une de ses premières véritables sensations d'art lui fut donnée par la gravure d'un *Concert de Caravage* trouvée dans le misérable bric-à-brac des cartons de Buccaferrata. Puis ce fut le *Simon le Magicien* de Sébastien Bourdon à la cathédrale de Montpellier, et enfin le *Christ en Croix* de Rubens au Musée de Toulouse. Là il se trouvait enfin en présence d'un chef-d'œuvre.

Quels qu'aient été les enseignements qu'il reçut depuis, ces impressions premières, qui étaient pour le pauvre enfant autant d'événements, se retrouveront dominantes dans les œuvres de l'artiste. Caravage même, le premier connu, y sera pendant longtemps prépondérant. La vie qu'il menait alors, les gens qu'il fréquentait, les choses qu'il voyait s'accordaient d'ailleurs avec la manière et les sujets habituels du chef des réalistes italiens.

Parmi les scènes qui passèrent sous ses yeux, il en est une qui semble résumer le réalisme vigoureux, simple, austère et en même temps l'émotion tragique, terrifiante même, qu'on devait remarquer dans ses toiles les plus caractéristiques.

Nos peintres nomades se trouvaient alors à Sainte-Anne-du-Salat, dans les montagnes de l'Ariège. Au *Coq d'Or* où ils descen-

dirent, l'hôtelière venait de mourir. Le cadavre reposait encore sur le lit dans la chambre conjugale. Au milieu de la nuit il vint à Buccaferrata l'idée de faire un dessin de la morte, qui pourrait, pensait-il, lui servir pour une sainte Anne qu'il avait à peindre. Prenant goût à ce qu'il faisait et sentant presque l'inspiration lui venir, il appelle son apprenti couché dans la pièce voisine. Jean-Paul ne dormait point, plein de trouble et d'une mystérieuse angoisse à la pensée qu'il y avait là, tout près de lui, une morte. « Il accourt en tremblant. — « Pourquoi avez-vous soufflé les chandelles? » demanda-t-il. — « Pour obtenir mes effets, parbleu : les effets, c'est tout en peinture. » Puis, après quelques instants de réflexion, il reprit : « Tout de même, c'est affreusement mou. » Il arrache de sa bobèche l'unique cierge qui brûlait et le met dans la main de l'apprenti : « Tiens! Cette nuit je vais te donner une crâne leçon. » Il lui lève graduellement le bras jusqu'à ce que la lumière éclaire d'en haut le visage de la morte. « Ne bougeons plus! » ordonne-t-il. Le spectacle était vraiment effrayant. Buccaferrata crayonnait furieusement . « Plus haut! criait-il, plus haut, donc! Sang du Christ! voici le jour. » Réduit à une sorte d'état cataleptique, Jean-Paul ne disait rien, ne pensait plus. Tout à coup, il laissa tomber le cierge de ses doigts raidis. « Eh bien? » rugit le peintre. « Monsieur Antonio, c'est sous le lit ; la morte a remué. » Et au même moment deux poules noires sortirent de dessous le lit et vinrent becqueter le cierge éteint. Jean-Paul éperdu se sauva en poussant des cris (1).

Ce fut là certainement pour Jean-Paul Laurens « une crâne leçon », et il se rappelait, peut-être, le cierge du *Coq d'or* dans son tableau de l'*Excommunication*. Mais ces leçons étaient rares. Il comprit que décidément il n'arriverait à rien avec Buccaferrata et se décida à lui fausser compagnie. Il parvint à échapper à sa surveillance qui n'était pas, il est vrai, bien rigoureuse, et, faisant la route à pied, mangeant et couchant comme il pouvait, il arriva à Toulouse où il allait, enfin, trouver les moyens de s'instruire. Après de nouvelles difficultés, il eut le bonheur d'être admis à cette Ecole des beaux-arts dont l'ancienne capitale de l'Aquitaine est justement fière, le bonheur le plus grand d'être admis dans l'intérieur de la famille Willemsens.

1. Ferdinand Fabre; *Le Roman d'un peintre.* — Marius Vachon; *Jean-Paul Laurens* (dans *le Monde moderne*, année 1897, tome I, p. 530 et suiv.).

C'est alors que sachant lire couramment, grâce à Mme Willemsens, il commença à être pris de la passion de la lecture. Un des premiers livres qu'il eut entre les mains fut *la Morale en action,* ouvrage bien oublié et qui le serait plus encore sans l'espèce de ridicule qu'on attache aujourd'hui à son titre. Mais, malgré sa pauvreté littéraire, aggravée par de timides essais d'éloquence et d'emphase, on y sentait partout l'amour sincère et communicatif du beau moral et on y puisait le goût de l'action. Il y a peu de livres populaires dont l'influence ait été meilleure. C'était comme un musée, plus ou moins bien choisi, de beaux faits et de belles paroles, mais disposé de manière à frapper les imaginations enfantines. On y voyait que la vertu et l'héroïsme étaient indépendants de la situation sociale et trouvaient leur place dans les diverses circonstances de la vie. On y voyait que les existences les plus humbles avaient leur échappée du côté de la gloire et pouvaient la mériter sinon toujours l'obtenir. Il est permis de supposer que Jean-Paul Laurens a puisé principalement dans cette lecture le goût de représenter des scènes des diverses époques historiques et ayant une signification morale.

Plus tard, à Paris, quelque peine qu'il eût à assurer son existence de chaque jour, il prélevait sur son nécessaire pour acheter quelques livres chez les bouquinistes des quais. On a déjà une haute idée du caractère du pauvre artiste par le choix de ces livres: quelques volumes dépareillés d'un *Dictionnaire historique,* les *Confessions de saint Augustin,* les *Considérations sur la grandeur et la décadence des Romains,* de Montesquieu; un *Shakespeare,* un *Corneille.* Quelles belles découvertes il faisait dans ces lectures! et comme il les sentait vivement!

« Un jour, dit Ferdinand Fabre, pour lui faire faire la connaissance de notre Corneille, je lui lisais *Cinna.* Au milieu du monologue d'Auguste, il m'interrompit: « Assez, je vous en prie, assez; la tête me tourne. » Je le regardai, il était fort pâle. « Qu'avez-vous? » lui demandai-je. « Oh! rien, » et, désignant mon livre du doigt, il dit: « Trop de choses là-dedans m'ont touché; cela m'a fait mal. Que vous êtes heureux de pouvoir admirer ainsi tranquillement! Moi, je n'y suis pas habitué... vous savez! »

Jean-Paul Laurens était alors élève de l'Ecole nationale des Beaux-Arts et recevait les leçons de Léon Cogniet et du toulousain

JEAN-PAUL LAURENS. — *Bernard Délicieux.*

Bida. Les premières œuvres qu'il exposa témoignent d'un véritable tempérament de peintre et d'un esprit réfléchi ; mais elles sont lourdes, embarrassées, incertaines. L'enseignement de Léon Cogniet, dont la palette n'aimait pas précisément les tons simples et clairs, avait agi sur lui dans le même sens que les impressions de sa jeunesse. De plus, au moment où Laurens débutait, Ribera et Caravage, qui n'avaient jamais été oubliés depuis le romantisme, semblaient revenir tout à fait à la mode. C'était le triomphe du bitume. Le succès de Ribot et de Bonnat avait mis en honneur auprès des jeunes les couleurs d'une intensité sombre et les oppositions violentes. Jean-Paul Laurens sembla vouloir lutter avec les « noirceurs » de Ribot, et on accusa certaines de ses toiles d'être peintes avec du cirage. Mais il ne tarda pas à se modérer sur ce point et ne conserva ses effets sombres que lorsqu'ils étaient utiles. Le peintre de *La Piscine de Bethsaïda* en est arrivé à faire des œuvres admirablement lumineuses et claires où le blanc domine. A cet égard, *Le Saint-Office* du Musée du Luxembourg est un modèle de ferme habileté. Ces moines pâles habillés de blanc, au milieu d'une lumière uniformément brillante, dans une salle aux voûtes, au sol et aux piliers blancs, près d'une table chargée de papiers blancs, résolvent avec plus de vigueur et un effort plus direct les problèmes d'harmonie qui se posent dans plus d'un tableau de la *Vie de saint Bruno,* par Lesueur.

Cet heureux progrès du talent de Laurens est dû en grande partie à son séjour à Florence. C'est devant Masaccio, à la chapelle des Brancacci dont il copiait les chefs-d'œuvre, qu'il comprit ce que le talent, même le plus vigoureux, peut gagner à la simplicité. Florence, d'autre part, sut apprécier à sa valeur l'artiste français et lui demanda son portrait pour la collection des peintres célèbres au Musée des Offices. Il allait s'y trouver à côté de ses compatriotes : Ingres, Flandrin, Yvon, Bouguereau, Henner, Bonnat, M^me^ Lebrun, etc. Avec son nez tourmenté, son front haut, son regard sombre, il ressemble à Michel-Ange dont le portrait, rendant la comparaison facile, se trouve dans la même galerie. Cette ressemblance avec le grand Florentin avait été déjà remarquée, lorsqu'il sortait à peine de l'adolescence, par ses condisciples et ses maîtres de l'Ecole de Toulouse.

J.-P. Laurens n'avait pas attendu l'initiation florentine pour

avoir un talent déjà formé et une réputation faite. Ses envois au Salon de 1872 avaient été le grand succès de l'Exposition. La *Mort du duc d'Enghien* était une œuvre émouvante, puissamment originale dans la précision de son réalisme historique. La scène est saisissante. On y sent le guet-apens. On dirait que le peintre y a assisté. On pouvait ne pas se l'être figurée ainsi, mais une fois qu'on avait vu le tableau, il était bien difficile de la voir autrement.

Si la *Mort du duc d'Enghien* devait attirer l'attention par un sujet connu de tous, c'est le seul talent du peintre qui intéressa le public à l'étrange scène du pape *Etienne VI* apostrophant le cadavre momifié de son prédécesseur Formose. Depuis *Les Deux Cadavres* de Valdès Léal (1), la peinture n'avait rien donné de pareil. L'idée terrifiante de la mort, plus expressive dans cette momie décharnée ayant conservé les formes générales d'un corps humain que dans un squelette ou un cadavre à demi décomposé, se joignait ici à un drame moral d'une intensité singulière.

Le corps du pape Formose exhumé par ordre d'Etienne VI a été apporté, revêtu de ses habits pontificaux, dans la salle du tribunal chargé de juger sa mémoire. Il a été assis ou plutôt calé, assujetti sur le trône pontifical; un avocat a été désigné pour répondre au nom du mort. Alors Etienne, s'adressant à ce cadavre : « Pourquoi, lui dit-il, pourquoi, évêque de Porto, ton ambition s'est-elle élevée jusqu'au trône de Rome? (2) »

Le tableau de *Formose et Etienne VI* est caractéristique entre tous dans l'œuvre de J.-P. Laurens. Il inaugurait la série de ses nombreuses compositions empruntées à l'histoire de l'Eglise. J.-P. Laurens semble avoir pris à cet égard la succession de Robert-Fleury dont le mérite, au dire de Robert-Fleury lui-même, « a consisté à montrer la nature en ses expressions vraies dans un choix de sujets empruntés au fanatisme religieux ».

Quoi qu'il en soit, J.-P. Laurens n'a jamais donné dans le voltairianisme et il a conservé, plus que bien d'autres, un vrai sentiment religieux. Il se plaît sans doute à montrer les abus du pouvoir sacerdotal et les crimes du fanatisme. Mais s'il semble ainsi attaquer

1. *A La Caridad* de Séville.

2. Ces événements se passèrent en 896. Ce n'est pas Etienne VII, comme le dit le livret du Salon de 1872 mais Etienne VI, qui fit ce procès à un mort. Ce tableau se voit au Musée de Nantes. La *Mort du duc d'Enghien* est au Musée d'Alençon.

particulièrement l'Eglise, il le fait avec dignité. Il n'affecte pas le mépris pour ce qu'il attaque. Si l'on n'était prévenu, on serait souvent tenté de voir en lui un réformateur sincère qui souffre du mal qu'il découvre et qui le signale avec véhémence dans l'espérance de le corriger, plutôt qu'un ennemi qui jouit des fautes de l'adversaire et les étale pour le faire haïr et hâter sa ruine. Il y a peu de représentations de souverain pontife qui aient plus de noblesse que celle de Pie VII assis en face de Napoléon debout dans *L'Entrevue de Fontainebleau*. S'il aime à glorifier l'indépendance de la pensée et ceux qui, possédant ou non la vérité, ont noblement, héroïquement affronté les supplices et donné leur vie pour leurs doctrines, nul n'a mieux su de notre temps comprendre la vie monastique. S'il en montre les écueils, la dureté et l'orgueil, il sait aussi en faire sentir les vertus mystiques et surhumaines, l'humilité absolue et la charité sans limites. C'est vraiment une admirable figure que celle du *Saint-Bruno refusant les présents du comte Roger*.

On ne peut donc dire, jusqu'à ces dernières années du moins, que l'œuvre de J.-P. Laurens ait un caractère protestant. L'état d'âme assez complexe de notre artiste est attesté par ce fait qu'il illustrera aussi bien *Le Pape* de Victor Hugo que *L'Imitation de Jésus-Christ*. Si nous comparons les deux œuvres, l'illustration de l'*Imitation* nous paraîtra autrement pénétrante et profonde d'expression.

On pourrait s'étonner que cet esprit élevé et épris de justice qui pourrait dire avec un de ses poètes préférés :

Je hais l'oppression d'une haine profonde,

n'ait jamais représenté quelque scène d'intolérance protestante. Cependant les protestants, par une contradiction logique que les modernes ont peine à comprendre, furent persécuteurs et intolérants de fait et de principe chaque fois qu'ils le purent. Henri VIII n'a rien à envier à Philippe II, et Elisabeth n'a rien à reprocher à cet égard à Marie Tudor.

J.-P. Laurens ne procède pas seulement de Robert-Fleury, il se rattache aussi, malgré son exécution différente et plus forte, à Paul Delaroche et appelle la comparaison directe avec *Les Enfants d'Edouard* par ses *Otages* (Musée de Lyon), tableau d'une vérité plus générale. Deux pauvres petits, en beaux costumes de gentils-

hommes, faits pour jouer librement au grand air, se tiennent l'un près de l'autre, accablés d'un malheur qu'ils ne comprennent pas, sur un banc de pierre de la salle nue et circulaire d'un donjon, sans penser même à profiter du peu d'espace qui leur reste.

Par le prix qu'il attache au sujet et à la composition, Jean-Paul Laurens peut même se recommander de Poussin. Comme lui il préfère les tableaux de chevalet aux vastes toiles avec personnages de grandeur naturelle. Ce n'est pas qu'il soit sur ce point aussi exclusif que Poussin. Certes, celui qui a peint à l'Hôtel de Ville de Paris *La Voûte d'Acier, Etienne Marcel et le Dauphin, La Mort de Jean Desmarest, L'Arrestation de Broussel,* plusieurs scènes de *La Vie de Jeanne d'Arc,* — l'auteur des plafonds de l'Odéon et du palais de la Légion d'honneur, — des peintures de la galerie du Capitole à Toulouse (*Le Lauraguais* et *Le Siège de Toulouse par Simon de Montfort*), — des sujets de tapisseries, *La Gloire de Colbert* et *Le Tournoi,* — surtout des *Derniers moments* et des *Funérailles de sainte Geneviève* au Panthéon, a prouvé que son pinceau peut se mesurer avec les plus grandes surfaces et il occupe une des premières places dans la peinture monumentale de son temps.

Mais il préfère, lorsqu'il a conçu une idée, l'exprimer d'une façon plus condensée, avec une moins grande dépense d'exécution. Parmi ses œuvres les plus justement réputées se trouvent, il est vrai, *L'Etat-Major autrichien défilant devant le corps de Marceau* et *La Mort de Maximilien* où les personnages sont de grandeur naturelle. Le *Marceau* lui valut la médaille d'honneur ; *La Mort de Maximilien* est une des meilleures toiles historiques qui aient été faites sur les événements contemporains, et la figure de la victime est tout à fait noble et émouvante. Mais ce sont en somme des œuvres de dimensions moyennes, et il en a bien d'autres, moins importantes par la superficie, dont l'effet moral et pittoresque est encore supérieur. Nous avons déjà parlé de *La Mort du duc d'Enghien,* de *Formose et Etienne VI.*

Voyez aussi par exemple *L'Excommunication* du Musée du Luxembourg. Quelle exécution savante et franche, honnête, solide, expressive ! Quelle heureuse opposition sans violence et sans heurts entre les noirs et les blancs, la lumière naturelle et la lumière artificielle, les rayons directs et les reflets !

Au premier plan, qui est vide, un grand cierge est abattu comme

un cadavre. Par la porte du fond, au coin du tableau, achève de s'écouler et de disparaître le cortège du clergé qui, son exécution accomplie, se retire sans hâte, mais inexorablement sans détourner la tête. La malheureuse femme s'accroche à son époux, seul appui qui lui reste, mais sans grand espoir, sans oser le regarder, craignant de lire dans ses yeux l'abattement, présage d'une séparation prochaine. Dans son désarroi, le pauvre prince a laissé tomber son sceptre, et les deux abandonnés fixent leurs regards, l'un avec hébétement, l'autre avec terreur sur le cierge renversé qui exhale ses dernières lueurs. La suite prévue de *L'Excommunication* nous sera donnée dans *la Répudiation,* autre scène poignante à deux personnages. L'artiste a eu le tact de représenter le roi accablé, cachant sa figure dans ses mains. On ne lui pardonnerait pas de ne pas rappeler, s'il la voyait, la belle et noble répudiée qui franchit pour jamais le seuil dans une attitude de douleur désespérée d'une simplicité et d'un pathétique vraiment supérieurs.

C'est en effet un des mérites éminents de Jean Paul Laurens que la simplicité et la clarté avec laquelle il rend sensibles les sentiments profonds et compliqués de l'âme.

Si l'on voulait une œuvre qui donnât une idée plus complète encore que les précédentes de l'ensemble des mérites de Jean-Paul Laurens, nous citerions *François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal,* femme de Charles-Quint. Chargé par l'empereur de conduire à Grenade le corps de l'impératrice, François de Borgia fit au moment des funérailles ouvrir le cercueil pour reconnaître l'identité de la dépouille mortelle. A la vue de ce visage autrefois plein d'attraits, aujourd'hui défiguré, en présence de cette puissance évanouie, il comprend la vanité des grandeurs humaines et songe à se consacrer à Dieu. Le geste du brillant gentilhomme soulevant sa toque de velours pour saluer la femme, la reine, la morte, ce geste où une noble galanterie se mêle de pitié et d'émotion religieuse, est une superbe trouvaille. Cette toile résume et condense en quelque manière l'œuvre de Jean-Paul Laurens. Au mérite de l'exécution elle joint le sentiment dramatique et historique, religieux et humain ; elle manifeste la pénétration psychologique d'un artiste qui n'a pas craint de se proposer un but élevé et difficile, voulant que son pinceau exprimât une pensée de valeur et la fît comprendre.

Avec les qualités que nous avons essayé de caractériser on com-

prend que Jean-Paul Laurens devait être un illustrateur remarquable ; il l'a été dans *Le Pape* et l'*Imitation* que nous rappelions plus haut. Il l'a été surtout dans les *Récits mérovingiens*, où, vraiment digne de l'admirable historien, il s'est montré le commentateur plein de vie d'Augustin Thierry. Jamais on n'a mieux prouvé par le dessin, aussi bien que par le texte, que l'histoire devait et pouvait être une résurrection. Il a dépassé dans la représentation de cette époque Alma Tadema, Bordes et même Luminais.

Jean-Paul Laurens occupe donc une place considérable dans l'Ecole française contemporaine. Il est un de ceux qui, capables de s'imposer aux traditionalistes comme aux novateurs, contribuent le plus, par leur enseignement et leur exemple, à la défendre contre les sophismes qui la menacent. C'est un vrai peintre, et son métier, répétons-le, suffirait à assurer sa réputation. Pourquoi donc lui saurait-on mauvais gré de rechercher les sujets ayant une signification dramatique et morale et d'illustrer avec son pinceau les époques les plus diverses? Pourquoi lui reprocherait-on d'aimer l'histoire et de l'étudier? Pourquoi ne lui ferait-on pas un mérite d'avoir su passionner même la nature inanimée, comme dans *L'Interdit* ou *Les Murailles du Saint-Office*? Est-ce donc peu de chose que d'ajouter à un talent professionnel éminent l'émotion et l'idée?

HAMON. — *Ma Sœur n'y est pas.* — (Musée du Luxembourg).

III

GÉROME. — NÉO-POMPÉIENS. — HAMON. — LES PEINTRES MONDAINS LES PEINTRES POPULAIRES. LES PEINTRES RÉGIONAUX. — LE GROUPE ALSACIEN. — BRION.

GEROME

La conscience et la précision qu'on admire dans Meissonier, on les retrouve dans Gérome.

Son pinceau a moins de fermeté et de caractère. Il est d'autre part plus moelleux ; mais on lui reproche l'uniformité de la touche, le poli exagéré du modelé, l'affêterie sans pensée de plusieurs de ses types et on l'a accusé de faire trop souvent des figurines de porcelaine. Rien ne serait cependant plus injuste que de voir dans Gérome un peintre d'étagère et de boudoir. C'est au contraire, si l'on prend l'ensemble de son œuvre, un penseur, un archéologue, un historien, un poète même, sans cesser d'être avant tout un peintre, un exécutant poussant parfois jusqu'à l'excès la virtuosité professionnelle. Gérome est aussi un géographe et un ethnographe. Peu de peintres

ont autant voyagé, bien peu surtout mieux profité de leurs voyages pour nous faire comprendre la nature et plus encore les hommes des pays par eux parcourus. « Gérome, comme on l'a dit, n'a pas son pareil dans l'art de particulariser les races et de transformer en types saisissants les physionomies les plus profondément individuelles. » Cela est vrai, qu'il s'agisse de pifferari italiens ou de picadores espagnols, de montagnards circassiens armés jusqu'aux dents ou de paisibles laboureurs des bords du Nil. De même il fera revivre devant nos yeux, avec un sentiment égal de réalité, les Mameloucks et les Arnautes du Caire dans leurs costumes compliqués et bariolés resplendissant au soleil, aussi bien que les soldats russes dont les longues capotes grises ajoutent une mélancolie de plus au ciel grisâtre d'un camp de Moldavie. Aussi ne fut-on pas étonné que, lors de l'exposition universelle de 1878, il fut compris parmi les membres des Commissions chargées d'organiser l'exposition historique de l'art ancien dans tous les pays et de l'ethnographie des peuples étrangers à l'Europe.

A la différence de Meissonier qui a généralement laissé la femme en dehors de son œuvre, Gérome a un vif sentiment de la grâce et de la joliesse, sinon de la pure beauté féminines. Ce qu'il en comprend le mieux, c'est la femme orientale et encore en restreint-il la psychologie déjà par elle-même assez sommaire. S'il s'est gravement trompé dans l'interprétation qu'il a donnée de la scène de *Phryné* dans *l'Aréopage*, ce sont en revanche des œuvres charmantes que *La Danse du Sabre, Le Repos de l'Almée, La Promenade du Harem*. Quel que soit le caractère bien moderne, bien spécial de ces types, on y retrouve, plus même que chez Cabanel, l'inspiration des figurines de Tanagra.

Quoique dans les œuvres de Gérome, la délicatesse de l'exécution et la recherche du détail curieux ou agréable semblent au premier abord le principal souci de l'artiste, on y reconnaît bientôt un talent de composition, une science du dessin, un sentiment des proportions tels que, même dans ses plus petits tableaux, ses figures, sans rien perdre, auraient pu être traitées en grandeur naturelle.

C'est que Gérome avait reçu un enseignement académique dans le meilleur sens du mot : c'est qu'il avait aimé et étudié les Grecs. Né à Vesoul le 11 mai 1824, il vint à Paris en 1841 après avoir achevé ses études classiques et entra dans l'atelier de Paul Delaro-

GÉROME. — *Soldats russes chantant.*

che (1). En 1844 il accompagna son maître en Italie. Il débutait au salon de 1847 par de *Jeunes Grecs excitant des coqs au combat.* « Il faut marquer cette année d'un caillou blanc, disait Théophile Gautier : un peintre nous est né ; il s'appelle Gérome. » Ce tableau, où les personnages sont de grandeur naturelle, rappelait le style des meilleures peintures de Pompéï, mais avec plus de sentiment et d'expression. Depuis le Pompéien s'est tourné souvent du côté de Gérard Dov et même de Van der Werf ; mais il n'a jamais oublié ses premiers maîtres ; la Grèce sourit toujours au-dessus de lui et il lui est souvent revenu.

Quelle est d'ailleurs l'époque qu'il n'a pas abordée, la civilisation qu'il n'a pas illustrée, depuis l'Egypte pharaonique jusqu'aux événements contemporains? C'est *Sésostris,* c'est *Le roi Candaule* et la reine de Lydie, *Phryné devant l'Aréopage.* C'est la première *Entrevue de Cléopâtre et de César* (Hôtel Païva) et la mort du dictateur, tombant au pied de la statue de Pompée. Ce sont *les Augures* ne pouvant se regarder sans rire et annonçant le Calchas de l'opérette, à côté de *Gladiateurs* ou de *Chrétiens* qui vont mourir dans le cirque pour le plus grand plaisir du peuple romain. Dans le moyen-âge, il nous fera voir *Dante à Ravenne* ou *Louis XI devant la cage de fer du cardinal La Balue.* Puis il nous conduira au Louvre de Louis XIII devant l'*Eminence grise,* il nous introduira dans les jardins de Versailles à la suite du grand roi qui y promène sa vieillesse, il aura l'indiscrétion de pénétrer dans les appartements particuliers de Postdam pour y surprendre *Frédéric II* jouant de la flûte avec la même intensité d'application qu'il mettait à préparer un plan de bataille ou le partage de la Pologne. Pour le XIX^e^ siècle, il nous fera assister à la *Mort du Maréchal Ney* et à la *Réception des ambassadeurs Siamois par Napoléon III.*

En Egypte, il n'a pas seulement rencontré Sésostris, Cléopâtre ou les sectateurs de Mahomet, mais Bonaparte ; ce qui nous vaut le tableau historique et symbolique à la fois du *Sphinx* où le jeune général regarde pensif le mystérieux colosse qui a vu naître et disparaître tant de choses. L'histoire littéraire ou artistique le séduit aussi et il nous donne *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte,* « monologue » digne de Meissonier avec des effets de lumière

1. Parmi les personnes qui favorisèrent ses débuts on peut citer M. Emile Pécarrère avocat et ingénieur mort à Pau en 1905. Le Lycée de Vesoul a pris le nom de Lycée Gérome (1908).

que Meissonier ne recherchait pas ; puis vient la *Collaboration* du vieux Corneille et du jeune Molière travaillant à *Psyché ;* puis encore *Louis XIV et Molière,* sujet classique déjà traité entre autres par Ingres et, la même année que Gérome, par Lemann.

Il n'est pas un domaine de la peinture où il n'ait marqué sa trace. Dans la peinture religieuse, il a fait le *Retour du Calvaire,* ouvrage bien maladroitement attaqué comme étant de tendance antichrétienne, lorsqu'on aurait dû y voir au contraire un symbole mystique d'un caractère élevé (1).

Pour la mythologie ou l'allégorie mythologique, nous citerons *Anacréon, L'Amour mouillé, La Mort de la Vérité.* Veut-on compter Gérome parmi les animaliers Quel peintre de sports ferait mieux que son *Marchand de chevaux du Caire?* Quel élève de Barye ne serait pas fier d'avoir fait son *Lion* qui s'avance à pas lents dans l'arène où se pressent des spectateurs avides d'un sanglant spectacle, ou celui qui, dans la solitude, regarde le soleil se couchant sur le désert? Quel peintre de la vie rurale ne signerait avec honneur son *Hache-Paille* et son *Dépiquage* égyptiens? Veut-on un paysagiste? Plusieurs des œuvres que nous venons de citer, par exemple, le Sphinx, sont de véritables paysages historiques. Quant à la nature seule avec les lignes simples et les larges effets de lumière comme les aiment les modernes, il nous la montrera par exemple dans *La Plaine de Thèbes* où l'horizon n'est coupé que par les deux colosses ébréchés qui se dressent, illuminés des rayons dorés de l'aurore. Ce même artiste, qui là se sera contenté de quelques lignes horizontales pour faire un tableau, sera un peintre d'architecture qui luttera de précision dans la multiplicité des formes avec Peter Neefs par ses vues du Caire ou de la terrasse de Versailles.

La vie moderne n'offre pas à son pinceau le pittoresque et la variété qui lui plaisent. Il lui doit cependant son chef-d'œuvre, la *Suite d'un bal masqué,* ou le *Duel de Pierrot,* le plus largement peint de ses tableaux de chevalet, la plus émouvante de ses scènes. Sa science de dessinateur du corps humain, qui d'habitude se plaît surtout dans le détail, ne s'est jamais mieux fait sentir que dans la figure

1. L'artiste n'a pas toujours été heureux dans l'interprétation qu'on a donnée de ses œuvres, preuve d'ailleurs qu'elles donnent à penser. C'est ainsi que la mort du maréchal Ney, intitulée simplement dans le livret *le 7 septembre 1815* faillit (on ne comprend guère pourquoi), amener un duel entre l'artiste et un des descendants du maréchal.

de la victime, sous les larges plis de son déguisement, et le talent du paysagiste ne s'est jamais mieux affirmé que dans ce ciel plombé où les premières lueurs d'un matin d'hiver ont peine à se répandre sur un sol neigeux et des arbres décharnés. Le fiacre qu'on aperçoit au fond dans la brume a l'air d'un corbillard attendant sa proie.

Nous n'avons pas parlé de portraits. Est-ce que Gérome n'en aurait point fait? Détrompez-vous, il en a fait et de remarquables : Amédée Thierry, Rachel (1), sans parler de l'artiste lui-même, achevant, d'après le modèle, sa statue de Tanagra. Son œuvre manquerait-elle de peintures monumentales? Détrompez-vous encore. Il a décoré une chapelle à Saint-Séverin et son *Siècle d'Auguste* (Musée d'Amiens), vaste peinture de synthèse historique dans le genre de Kaulbach et de Chenavard, fut un des plus grands succès de l'exposition universelle de 1855.

Cette grande toile de 6 mètres de haut sur $10^{m},10$ de large, était la traduction d'une page célèbre du *Discours sur l'histoire universelle* de Bossuet (page que le peintre avait fait transcrire dans le livret). En avant du temple de Janus qui domine toute la composition, Auguste, maître souverain de l'Empire Romain, tient d'une main le sceptre du monde et de l'autre s'appuie sur le génie de Rome. Du même côté (droite du tableau), se tiennent Tibère, le futur héritier du pouvoir, puis Germanicus, Agrippa, Mécène, Cicéron, les hommes politiques du temps. De l'autre côté sont les poètes et les artistes, Horace, Virgile, Ovide... Sur les degrés supérieurs à droite, git le corps de César assassiné et auprès, descendant les degrés, les meurtriers Brutus et Cassius, enveloppés dans leur toge, le premier tenant encore le poignard. A gauche, renversés l'un près de l'autre, on voit les corps d'Antoine et de Cléopâtre. En bas, apparaissent les divers peuples que Rome a vaincus ou du moins, obligés à reconnaître « la majesté du peuple romain » et venant l'honorer comme un Dieu. Ils apportèrent leurs tributs à César-Auguste et viennent l'honorer comme un Dieu. On y voit des Parthes rapportant les drapeaux de Crassus, des Germains, des Rhètes et même des Indiens de la Bactriane. Au fond, la foule, étagée sur les gradins du cirque, assiste au triomphe du seul maître de l'empire. Au pre-

1. Salon de 1861. A ce même salon, la plus importante des expositions de Gérome, avaient paru également *Socrate chez Aspasie, Phryné devant l'aéropage, Les deux Augures* le *Hache-paille égyptien, Rembrandt.*

mier plan, au milieu des vaincus, un ange protège et couvre de ses ailes le groupe isolé de Marie et Joseph adorant l'Enfant-Jésus (1).

Cependant, les sujets où Gérôme a particulièrement mis en valeur ses diverses qualités de peintre sont ceux qu'il a empruntés à l'orientalisme et l'on peut citer comme un de ses chefs-d'œuvre *le Prisonnier* dont la scène se passe en Egypte. Elle a été admirablement décrite dans un sonnet d'Hérédia, dédié à l'auteur du tableau.

A GÉROME.

Là-bas les Mauzzins ont cessé leurs clameurs ;
Le ciel vert, au couchant, de pourpre et d'or, se frange ;
Le crocrodile plonge, et cherche un lit de fange ;
Et le grand fleuve endort ses dernières rumeurs.
Assis, jambes en croix, comme il sied aux fumeurs,

Le chef rêvait bercé par le haschish étrange,
Tandis qu'avec effort, faisant mouvoir la cange,
Deux nègres se courbaient, nus, au banc des rameurs.

A l'arrière, joyeux et l'insulte à la bouche,
Grattant l'aigre guzla qui rythme un air farouche,
Se penchait un arnaute à l'œil féroce et vil.

Car lié sur la barque et saignant sous l'entrave
Un vieux Scheik regardait d'un air stupide et grave
Les minarets pointus qui tremblent dans le Nil.

Esprit cultivé, ouvert, curieux, Gérome a donc su mettre au service des sujets les plus divers, sa science professionnelle. Il a su montrer dans toutes ses toiles le talent bien français de la composition, et, à cet égard, il est bien resté l'élève de Paul Delaroche. Ses tableaux les moins sérieux ont été étudiés et préparés avec soin et, même lorsqu'on doit faire des réserves sur le choix du sujet, l'artiste a bien rarement manqué à ce devoir de sincérité envers lui-même et de respect envers l'art.

Il a donné une preuve de son amour désintéressé de l'art, lorsqu'il n'a pas hésité, l'inspiration lui en étant venue, à se livrer avec passion à la sculpture. Il était depuis longtemps un de nos peintres les plus renommés, lorsqu'il ne craignit pas, en pratiquant un art nouveau, d'ouvrir le champ à la critique, satisfaite peut-être d'avoir plus de prise sur un artiste qui avait été tant loué. La tentative fut

1. Voir le Catalogue du Musée de Picardie, p. 50-51.

des plus heureuses : ce qui pouvait n'être que la fantaisie d'un jour nous a valu un des premiers sculpteurs de notre temps, égal et peut-être supérieur, à certains égards, au peintre. La première sculpture exposée par le peintre Gérome *Anacréon et les amours,* montrait que, dans le travail de l'ébauchoir et du ciseau, l'artiste conservait cette précision de la forme, cette science du dessin, et cette conscience dans les études préliminaires que l'on avait appréciées, dès l'origine, dans ses tableaux.

Cette conscience, il ne reculait devant aucune fatigue pour la satisfaire et il poussait le scrupule jusqu'à l'exagération. Mais doit-on l'en blâmer? Il est dangereux de limiter à la conscience sa part. Une des premières sculptures dont Gérome s'occupa après *Anacréon,* ce fut un *Combat de Gladiateurs*. Les scènes du cirque avaient plus d'une fois séduit le peintre et c'était là, qu'à tort ou à raison, il voyait, paraît-il, sa contribution la plus personnelle à l'art de son temps. Dans ce groupe des gladiateurs, pas un détail de costume qui n'ait été vérifié sur les documents de l'antiquité. Lorsque le document manquait à Paris, il partait aussitôt pour Naples, copiait le détail du *Musée des Etudes,* et revenait en toute hâte pour que la terre qu'il modelait n'eût pas le temps de sécher.

Tandis que la plupart de ses peintures sont de petite ou de moyenne dimension, la plupart de ses sculptures sont de grandeur naturelle et, quelques-unes sont monumentales : la statue de *Paul Baudry,* à la Roche-sur-Yon (1), *L'Aigle française de Waterloo,* inaugurée récemment sur le champ de bataille, en face du Lion britannique, la *Statue équestre du duc d'Aumale,* placée devant les écuries du château de Chantilly.

Cette statue est une des plus belles et des plus savantes de notre temps et le sculpteur y fait preuve d'une hauteur de style que le peintre a rarement rencontrée. Ce style magistral se montre mieux encore, dans les statues équestres de petite dimension, des *Conquérants* qui semblent chevaucher au devant des armées qu'on s'attend à voir arriver à leur suite (2). Ce sont de véritables résurrections historiques et morales que son *Bonaparte,* son *César,* son *Tamerlan,* et son *Frédéric II,* résurrections qui s'imposent au souvenir

1. On en voit le modèle réduit à la bibliothèque de l'Opéra.
2. Il y a là une illusion analogue à celle que l'on éprouve devant la statue antique de l'*Apollon Musageti* du Vatican. L'œil cherche à sa suite les muses dont il est censé diriger le cortège.

GÉROME. — *Les Augures.*

aussi bien par la disposition des lignes et l'équilibre des masses que par l'expression du caractère. Les quatre types des chevaux n'ont pas été moins étudiés et variés dans leur attitude et leur forme, que ceux des conquérants eux-mêmes. Rien ne donnera dans l'avenir, une plus haute idée du talent de Gérome. Ajoutons que l'exécution matérielle est parfaite.

Gérome, si consciencieux dans la recherche du détail historique, ne l'est pas moins dans le souci d'appliquer les meilleurs procédés de facture. Il connaît toutes les finesses du travail de la fonte et de la ciselure. Pour le marbre, il s'est attaché à reconstituer les procédés de la polychromie en usage chez les Grecs, et il l'a réalisée avec tant de goût et de mesure dans sa *Tanagra* que, malgré nos préjugés, il nous la fait admettre ; car sa polychromie vivifie le marbre sans nous le faire oublier. Gérome ne s'en est pas tenu à la polychromie proprement dite. Il a voulu aussi mettre sous nos yeux des spécimens de cette orfèvrerie monumentale, de cette sculpture d'or et d'ivoire, de cette statuaire *chryséléphantine* qui avait produit en Grèce, des chefs-d'œuvre incomparables dont il ne reste absolument rien. Sa *Pallas* ne fut pas, comme la *Minerve* de Simart au château de Dampierre, une reconstitution réduite faite, d'après les textes et les documents figurés, de la statue de Phidias au Parthénon ; mais une œuvre originale qui n'emprunte à l'antiquité que l'inspiration et le caractère général.

Peut-être ce souci du détail poussé si loin, cette préoccupation archéologique qui suit partout Gérome, qu'il peigne ou qu'il sculpte, ont-ils contribué à répandre de la froideur sur son œuvre.

L'esprit est toujours intéressé sans doute ; mais, même dans ses scènes les plus dramatiquement disposées, *Pollice verso* (1), *La Mort de César, La Mort du Maréchal Ney, Le Duel de Pierrot,* l'émotion n'arrive au cœur qu'en passant par l'esprit. Ce n'est qu'à la réflexion qu'on est touché. A la différence de J.-P. Laurens, Gérome n'est ni un orateur ni un apôtre.

Ce qui avait frappé le plus le public et les artistes dans l'œuvre multiple de Gérome, ce qui en paraissait la partie la plus caracté-

1. Ce tableau représente un gladiateur vaincu demandant la grâce de la vie, grâce que lui refusent les spectateurs en retournant leur pouce. Comparer les autres tableaux de Gérome : *Ave Cæsar morituri te salutant (César ceux qui vont mourir te saluent)* et *l'Entrée des félins dans le Cirque.*

ristique, c'étaient ses scènes antiques où il représentait, le plus souvent, non les héros consacrés par la tradition, mais la vie intime et anecdotique des Grecs et des Romains. Il se forma autour de Gérome un cénacle de délicats et de raffinés formant dans l'art comme une sorte de petite Athènes. Ce cénacle ne tarda pas à constituer dans notre école un groupe assez important, qu'on pourrait appeler le groupe des néo-grecs ou plutôt des néo-pompéiens. Théophile Gautier qui les rencontrait à l'Exposition universelle de 1855, disait d'eux : « Ils rappellent les petits poètes de l'anthologie grecque, esprits charmants, ingénieux, subtils mais qui ne vont guère au-delà de l'élégie, de l'odelette ou de l'épigramme ; ou bien encore les gravures de pierres fines qui mettent une bacchanale dans un chaton de bague. Ils ont horreur de tout ce qui est vulgaire, à effet, et la vigueur leur semble presque de la brutalité. Ils peignent en sybarites couronnés de roses, avec une palette d'ivoire, dans des ateliers pompéiens ayant sur une table de bois de citre Anacréon, Théocrite, Bion, Moschus, André Chénier, dont volontiers ils s'inspirent. »

Ce qu'il y a de piquant, c'est que le succès de cette peinture délicieusement artificielle qui sacrifie tout à la grâce et à l'élégance, et qui unit si bien, comme ses modèles, le tact et la fantaisie, est exactement contemporaine du mouvement réaliste de Courbet. Il est difficile de trouver un plus parfait contraste.

JEAN-LOUIS HAMON

Le coryphée de ces nouveaux pompéiens, fut Jean-Louis Hamon (1821-1874).

Rien dans son origine et son éducation ne paraissait l'appeler à jouer ce rôle, et l'opposition était complète entre l'œuvre et l'homme, son aspect et son attitude, ses manières, son langage.

On se figurerait volontiers l'auteur de la *Vie humaine* ou de *Ma Sœur n'y est pas*, comme s'étant formé dans un milieu essentiellement distingué, comme un homme de culture savante et raffinée, un candidat à l'Ecole Normale Supérieure qui, ayant de la fortune et libre de suivre ses goûts, se serait adonné à la peinture en dilettante heureux de traduire par le pinceau les impressions que lui avait lais-

à lui reprocher cet excès de littérature. Telle de ses œuvres même semble d'un philosophe inquiet qui veut poser au public des problèmes, des énigmes qu'il n'a lui-même qu'imparfaitement résolus. On le croirait aussi originaire d'un pays ayant profondément gardé l'empreinte gréco-romaine, sinon les environs de Naples ou de Rome, du moins ceux d'Arles ou de Nîmes. Or Hamon était breton et il avait pour père un cordonnier de village qui fut heureux d'obtenir une place de douanier.

Au prix de quels efforts il parvint à se faire un nom dans une carrière aussi imprévue pour lui que celle de la peinture, nous pouvons nous en rendre compte par le récit qu'il en a fait lui-même et le plus souvent nous le laisserons parler (1).

Né à Plouha, dans les Côtes-du-Nord, il fut élevé chez les frères de la doctrine chrétienne et dès lors passa plus de temps à dessiner qu'à poursuivre les études qui auraient pu faire de lui un instituteur. Le dessin d'ailleurs, surtout le dessin géométrique, était alors enseigné chez les Frères, mieux que dans la plupart des institutions d'enseignement primaire. Aussi la main du jeune Hamon avait-elle eu l'occasion de s'exercer et d'acquérir de la dextérité.

Un beau jour il quitta son école et revint chez lui à pied. Ses parents habitaient alors Lannion. Son père s'était remarié et ne tenait peut-être à le voir arriver si vite. « Je fis, raconte Hamon, trente lieues en trois jours. Je couchais dans les petites auberges à l'entrée des villes. Mon dîner et mon coucher sur la paille me coûtaient douze sous. J'arrivai à Lannion le soir du troisième jour. J'allai chez mon père où je trouvais ma belle-mère aussi ; ma sœur qui habitait chez ma tante fut enchantée de me voir. Mais il fallut songer à gagner ma vie. Je donnai des leçons de dessin, je fis quantité de portraits. » La difficulté était de se procurer des toiles et des couleurs à Lannion. Voici comment il y arrivait : « Un de mes camarades d'enfance, un peintre en bâtiments, Louis Balin, qui rêvait aussi d'art me fournissait des couleurs que je broyais moi-même ; je préparais aussi mes toiles. Je me faisais faire des châssis, j'achetais du calicot, je le tendais. Là-dessus je collais du papier ; sur ce papier je donnais une couche de couleur neutre ni blanc ni noir. Voilà sur quoi je peignais mes portraits... » Le dimanche j'allais me

1. *La Jeunesse d'Hamon*, publiée par Ernest Menault. — Jules Claretie, *Peintres et Sculpteurs contemporains*.

promener dans les environs et je faisais des études ; ce fut un moment bien agréable pour moi. Je rêvais de voir des maîtres en peinture. Je lisais dans les journaux le compte rendu des expositions et je cherchais surtout ce qui avait rapport à M. Ingres. Je parlais de M. Ingres à tous les cordonniers, à tous les menuisiers que je voyais. » On ne l'appela plus que l'*Ingriste*. Cette préférence instinctive pour celui de nos peintres qui était alors le plus sévère gardien de la tradition, pour le dessinateur impeccable qui ne voyait rien alors en dehors de la figure humaine exprimée par des types héroïques, est bien remarquable de la part de ce jeune paysan qui n'avait eu d'autres maîtres que la nature et qui n'avait copié que des sites bretons ou des personnages qui n'avaient rien de mythologiques ou d'historique.

Il atteignait dix-neuf ans, et « n'avait pas encore la moindre idée raisonnée de la forme et de la couleur ». Cependant il a dit lui-même du portrait de « son brave curé de Trébeurden » qu'il fit alors : « Je l'ai revu depuis, il est ma foi bien réussi. Ferais-je mieux maintenant? je n'en sais rien. » Ce n'était pas cependant cette œuvre qui devait lui procurer les secours dont il avait besoin pour apprendre sérieusement le métier de peintre. Ce fut une étude d'après un portefaix ivrogne bien connu à Lannion. Le conseil général de Saint-Brieux auquel ce tableau fut envoyé, accorda à l'auteur une pension de 500 francs pour aller à Paris étudier les maîtres. Cette vilaine trogne avec la pipe à la bouche était un singulier début pour le futur peintre de l'*Aurore*. Quoi qu'il en soit, la nouvelle de la décision du conseil général, nouvelle que lui apporta un de ses cousins, médecin à Lannion, le rendit fou de joie.

Il partit pour Paris le 1er février 1841. « J'avais la fièvre, tant j'étais heureux ; j'étais plein d'espérance ; mais que de fois depuis j'ai été abattu et découragé. J'ai eu des moments bien pénibles, c'est quand je me croyais bête ; que je pensais n'avoir rien fait ou ne pas avoir fait ce que j'aurais pu. »

Il se hâta d'aller au Luxembourg où, lui avait-on dit, étaient les artistes vivants. Il fut fort étonné de n'y voir que des tableaux. Il s'était imaginé qu'il allait y rencontrer, en chair et en os, tous les artistes en renom. Au Louvre, « il se précipite » sur Raphaël et s'étonne de n'être pas plus émerveillé. « Je crus que j'étais idiot, je fus effrayé de ma froideur ».

Cependant il s'était fait inscrire dans l'atelier de Paul Delaroche. Là, de bien autres causes de découragement l'attendaient. « Que fait monsieur votre père, lui demanda le maître, quelques jours après son entrée. — Mon père a d'abord été cordonnier; aujourd'hui, il a sa retraite de douanier, et, comme il n'est pas riche, il s'est remis à faire des souliers. — Eh! bien, dit Paul Delaroche, le conseil sérieux que je vous donne, c'est de retourner dans votre pays. Vous perdez maintenant un temps précieux. Apprenez un métier. Celui de cordonnier vous fera vivre; franchement vous ne ferez rien en peinture. »

Quand il fut seul, il se mit à pleurer. Mais le lendemain il revenait bravement à l'atelier, et Paul Delaroche, qui, malgré son pessimisme mélancolique, n'était pas injuste, félicita de son étude, celui dont il voulait la veille faire un cordonnier.

Dès les premiers jours, Hamon lia connaissance avec Gérome, Picon, Aubert, dont il devait être l'émule ou même le maître, ainsi qu'avec Damery dont Hamon disait: « il est le plus fort d'entre nous » et qui est aujourd'hui bien oublié.

Mais comment vivre à Paris avec les modiques ressources dont il disposait? Il était descendu dans un hôtel de la rue Saint-Jacques. Il n'y resta que huit jours; car le prix de dix francs par mois qu'on lui demandait pour sa chambre était trop élevé. Il avait une lettre pour un jeune homme qui avait habité Lannion, était peintre en bâtiments et demeurait avec un oncle et une tante concierges au boulevard Bonne-Nouvelle. Hamon prit avec ce jeune homme un logement dans la maison, au prix de soixante francs par an. Il n'y avait pas de cheminée, mais on était en été et le soir ils passaient par les lucarnes et allaient fumer sur les toits. Plus tard, il louait avec son ami Chambon un cabinet avec cheminée; mais les deux camarades virent bientôt que la cheminée leur coûtait trop cher d'entretien. Chambon se mit alors à construire un poêle avec des briques abandonnées qu'il avait trouvées dans la cour de la maison et l'on fit ainsi des économies de combustible.

Pour la nourriture, Hamon achetait deux sous de pain le matin (c'était tout son déjeuner). Le soir il mangeait une soupe, un plat de six sous et deux sous de pain. « J'avais eu le bonheur, étant jeune, d'avoir été plus pauvre encore ».

Hamon nous apprend aussi la manière dont il travaillait. Cela

HECTOR LEROUX. — Funérailles aux *Colombaria* de la Maison des Césars, porte Capène à Rome.

montre le littérateur latent qu'il y avait en lui, et nous aide à comprendre comment se résolvait la contradiction que nous signalions entre le peintre et l'homme.

« Après mon souper, je rentrais dans ma chambre ; je me mettais à composer, à méditer ; j'écrivais les compositions que M. Delaroche me donnait, j'écrivais jusqu'à ce que je fusse arrivé au mouvement. Souvent je passais la nuit à penser, à écrire, sans dessiner. A l'atelier, on riait de ma manière ».

La façon dont il devait comprendre la peinture, tout le long de sa carrière, il la possédait déjà, comme le montre l'anecdote suivante :

« Un jour, on nous donna le *Massacre des Innocents* à peindre. Les autres élèves se mirent tout de suite à composer, à arranger des hommes courant après des femmes, des soldats qui perçaient avec grâce des enfants ; d'autres à cheval poursuivant des femmes échevelées. Je pensais, moi, que c'est affreux de voir dans la nature couper en deux des enfants et que cela devait être laid, même en peinture.

« En partant de là, voici l'idée que j'eus. Je supposais par une belle matinée, des femmes avec leurs enfants sur une terrasse, devant les portes, respirant l'air, donnant le sein aux petits. Il n'y avait pas un homme. Au milieu de ce bonheur si calme arrive un homme qui lit l'édit du roi Hérode. Alors les femmes sont terrifiées ; elles pressent leurs enfants contre leur sein et se précipitent dans les maisons pour les cacher. Au loin on aperçoit confusément des hommes qui arrachent des enfants à leurs mères...

« M. Delaroche me fit beaucoup de compliments sur ma composition : « Voyez, messieurs, voilà une mauvaise esquisse comme « facture, c'est mal rendu. Eh ! bien, il y a une excellente intention, « beaucoup de poésie, et cela est pensé. » A partir de ce jour on ne s'est plus moqué de moi. Il y eut même à l'atelier des élèves qui ne firent que penser toute la journée. »

De l'atelier de Paul Delaroche, Hamon passa dans celui de Gleyre. C'est vraiment Gleyre qui lui montra, comme il le dit lui-même, ce qu'il pouvait être. Il conserva pour lui la plus haute estime et la plus vive reconnaissance. « C'est un homme antique », disait-il. Si les œuvres si personnelles d'Hamon procèdent de quelque peinture moderne, c'est certainement du tableau des *Illu-*

sions perdues (1). « M. Gleyre redressa en moi bien des torts ; il me donna l'horreur de la singerie en art et de l'imitation des autres peintres ».

Hamon, en effet, est toujours original. Les pompéiens eux-mêmes, il s'en est inspiré ; mais il ne les a pas copiés et il n'est nullement un archéologue. « Il chercha dans la vie antique, un simple moyen de transposition pour ses rêves (2) ». Sa facture, légère qui couvre à peine la toile, les harmonies douces et atténuées, quoique variées de son coloris, contribuent encore à donner aux toiles de Hamon, l'aspect d'un rêve réalsié. Souriant ou mélancolique sentimental ou doucement ironique, il est un délicieux humoriste. Cependant, par delà Gleyre, il faut reconnaître qu'il se rattache à une plus ancienne tradition française, à celle de Prudhon et de ses dessins allégoriques, avec plus d'esprit, mais sans atteindre leur géniale naïveté.

Lorsque Gérome partit vers l'Italie, Hamon entra à la manufacture de Sèvres, pour laquelle il travaiila régulièrement jusqu'en 1852. Le musée céramique contient de lui des œuvres exquises.

Mais il commençait déjà à exposer et le succès de la *Comédie humaine* (1852), lui fit abandonner, sinon comme distraction, la peinture sur porcelaine. La *Comédie humaine* reparut à l'exposition universelle de 1855 avec *Ma sœur n'y est pas* (salon de 1853), avec une *Affiche romaine* (une de ses premières œuvres, salon de 1849) et des toiles nouvelles parmi lesquelles les *Orphelins,* qui pourraient aussi bien être regardés comme une scène contemporaine. Le costume est le costume d'intérieur, tel qu'on le portait au milieu du XIX^e^ siècle (à peine simplifié) et le sentiment est tout moderne.

Depuis lors le talent d'Hamon est resté égal à lui-même. S'il est tombé quelquefois dans l'excès de la mièvrerie, il est toujours amusant, aimable et poétique, même lorsque parodiant le tableau de Gérome où César est salué par les gladiateurs qui vont mourir, il nous montre des escargots résignés venant saluer de leurs cornes abaissées une servante impitoyable, avant de monter par une petite échelle vers la marmite bouillante qui les attend. Dans la seconde partie de sa carrière, Hamon abandonne les sujets singuliers pour laisser dominer une poésie plus générale et plus simple. A l'exposi-

1. Ce chef-d'œuvre de Gleyre appelé aussi *le Soir* est au musée du Louvre.
2. Marcel *Histoire de la peinture française au* XIX^e^ *siècle.*

tion universelle de 1867, son tableau encore assez énigmatique de *l'Escamoteur* (musée de Nantes) n'était qu'une exception, à côté de la *Tutelle*, la *Sœur aînée*, les *Muses à Pompéi*, et une heureuse allégorie de l'*Aurore* représentée par une jeune femme venant boire la rosée dans le calice des fleurs, tableau qui, comme *Ma sœur n'y est pas* (1), avait été acheté par l'impératrice. Son dernier tableau, *Triste rivage*, trop obscur dans le détail, mais d'une signification générale qui ne laisse pas de doute, donne une impression de douce et profonde mélancolie augmentée par cette incertitude même que laisse dans l'esprit l'interprétation d'une partie du sujet. Déjà depuis longtemps gravement atteint, il mourut quelques mois plus tard après avoir été vainement chercher la santé à Rome, à Capri et à Saint-Raphaël.

***

De nombreux peintres ont traité des sujets analogues à ceux d'Hamon. Mais il reste le « maître du chœur ». Il serait injuste cependant de ne pas citer Picou (1824-1906), qui par la nature de ses compositions comme par le talent se rapprocha le plus de lui, Jean Aubert (1824-1906), Eugène Froment (1820-1900), qui s'occupa surtout d'illustrations et de décorations céramiques, Coomans, Raader, Isambert, Hector Leroux, le peintre des *Vestales* (1829-1900) Ranvier (1832-1896), le danois Frœlich qui fut surtout un illustrateur de scènes enfantines. Biennoury (1823-1893), Motte, Lecomte-Dunouy (1842) qui depuis a exécuté de grandes peintures historiques dans les états Danubiens, donnent moins à la fantaisie et s'en tiennent davantage comme Gérome à la rigueur de l'archéologie et de l'histoire. Tout récemment M. Courselles-Dumont s'est montré fin dessinateur, coloriste vif et charmant dans l'*Enlèvement d'Europe*, tableau d'une exécution précise, ferme, aux formes bien détaillées, aux tons riches et brillants, par conséquent d'un aspect tout différent des toiles d'Hamon, mais qui est une des meilleures peintures que l'on ait vues depuis sa mort, dans le genre qui a fait sa réputation.

Plusieurs peintres qui ont dirigé leur talent en des sens divers, se rattachent par une partie de leurs œuvres à ce mouvement néo-antique. Tels sont: Gustave Boulanger (1824-1888), auteur de la

1. *Ma sœur n'y est pas*, est devenue depuis la propriété de M. Raimbeaux.

ROLL. — *Manda la Fermière.* — (Musée du Luxembourg).

Promenade sur la voie appienne et de la *Répétition de la pièce du Joueur de flûte* dans la maison pompéienne, aujourd'hui détruite, que l'architecte Normand avait construite pour le prince Napoléon à l'avenue Montaigne, Ehrmann (*Sirène* prise dans un filet de pêcheurs), Emile Lévy (les jeunes romains autour de la fontaine appelée la *Meta Sudans*), Bouguereau dans ses peintures de l'hôtel Bartholony.

⁂

TOULMOUCHE peignit aussi des Athéniens avant de consacrer ses pinceaux à l'élégance des Parisiennes, sans avoir, sauf pour l'ajustement, beaucoup à changer. Toulmouche (1829-1900), a été un des meilleurs parmi les peintres de genre qui se sont attachés à peindre la société mondaine de leur temps, et les intérieurs des classes riches ou aisées. Aucun d'entre eux, malheureusement, ne peut lutter avec les peintres qui se sont mis à la tête du genre historique, Meissonier, Gérome, J.-P. Laurens; mais il ne semble pas qu'on leur ait rendu suffisamment justice et, ne fût-ce que par les scènes qu'ils représentent, en y faisant preuve souvent d'un talent très distingué, ils intéresseront sans doute nos descendants plus que nous, car ils deviendront pour eux des documents historiques. Avec Toulmouche, nous pourrions citer Compte-Calix (1), Saintin, Baugniet, Tissot, surtout, le peintre de Faust et de l'Evangile, pour son *Confessionnal* et son histoire de *l'Enfant prodigue* adaptée à la vie moderne, sans parler d'Aublet, Caro-Delvaille, Etcheverry, dont les personnages sont de grandeur naturelle, et dont les œuvres rentreraient plutôt dans la peinture de portrait. Mais la faveur s'est surtout attachée pour ce genre de sujets à Alfred Stevens (1828-1907), peintre belge devenu, il est vrai, presque tout à fait parisien dans la seconde partie de sa carrière. C'est peut-être une des causes pour laquelle ceux de nos peintres nationaux qui lui sont analogues sont un peu trop restés dans l'ombre.

⁂

Un autre groupe de peintres qui a pris de nos jours un développement dont il y a à se féliciter, c'est celui qui s'attache à représen-

1 Compte Calix est aujourd'hui trop dédaigné, mais il en est peu qui ait été plus popularisé par la gravure. Sa sentimentalité est parfois assez fade et banale mais souvent aussi elle est ingénieuse (*Le Chant du Rossignol, Le Retour des Hirondelles, Comptez-moi donc ça*). S'il est avant tout un illustrateur charmant et s'il n'oublie jamais, le pinceau à la main, le lithographe ou le

GEOFFROY. — *Les Infortunés.* 11

ter la vie bourgeoise ou ouvrière. Ici encore, il n'y a aucun talent qui s'impose d'une façon dominante. Cependant pour éviter d'être accusé d'oubli ou d'injustice, nous signalerons un certain nombre de noms qui se sont distingués dans les expositions, reprenant à cet égard ce que nous avons dit dans un autre ouvrage (1).

Fougerat, Déchenaud, Friant (2) interprètent avec une pénétration faite de franchise et de sympathie les types de la petite et moyenne bourgeoisie.

La fermière *M^me^ Manda Lamettrie* de Roll, si vivante, si juste de geste, si naturellement posée au milieu de son domaine fera sans doute plus pour assurer la réputation du peintre que ses grandes machines, telles que la *Grève* ou le *Centenaire de 1789*.

Geoffroy, le peintre attitré des simples et des tout petits, excelle à poétiser en d'émouvantes et limpides toiles la secrète beauté des plus humbles âmes. A-t-on jamais mieux exprimé les étonnements, les tristesses passagères et les joies subites, les premières tentatives de relations sociales et les passions naissantes du jeune public des salles d'asiles et des écoles enfantines? En tout cas peu de toiles sont plus touchantes que la *Visite à l'Hôpital* ou celle où l'on voit une ouvrière qui, assise près du lit de sa fille, épie sur la figure de la petite malade le pâle sourire, longtemps attendu, qui annonce le *Retour à la vie*. Duverger, Pelez, Buland, Dupuy, Brispot, Grolleron, Chocarne-Moreau, Milcandeau, Rafaelli, Muenier, etc. nous montrent les angoisses des misérables comme aussi la vie rude et saine des travailleurs où nous égayent sans acrimonie avec les travers des petites gens. Ribot (1823-1891), auteur de peintures d'histoire, telles que le *Saint-Sébastien* a dû ses premiers succès à ses petits marmitons et est plus d'une fois revenu à des sujets populaires. Bonvin (1817-1887), d'un pinceau robuste et calme représente surtout des cloîtres ensoleillés où passent des religieuses. Son émule, Armand Gautier (1825-1894) qui a surtout représenté des sœurs de charité, a plus de fraîcheur et moins de force.

---

graveur qui l'attend, il sait aussi son métier de peintre et plusieurs de ses toiles contiennent même de bons morceaux. Si nous montrons tant d'engouement pour les frivolités et les grâces artificielles des peintres même mondains du XVIII^e^ siècle, pourquoi serions-nous si sévères pour les peintres du XIX^e^ siècle qui ont manifesté à leur tour quelques-unes de leurs charmantes qualités? Plusieurs toiles de Compte Calix se rapportent d'ailleurs au XVIII^e^ siècle.

1. Signalons particulièrement de Friant deux œuvres considérables le *Jour des Morts* (du Luxembourg) et *Douleur* (Musée de Nancy) qui valent bien, *l'Enterrement d'Ornans*, quoiqu'ils n'aient pas fait tant de bruit.

2. *Histoire générale des Beaux-Arts*, p. 778.

Nous parlons plus loin des peintres de la vie rurale.

On doit enfin mentionner ce que l'on pourrait appeler les peintres régionaux, c'est-à-dire ceux qui vouent leur pinceau à telle ou telle province, comme Jules Breton, François et Georges Laugée à l'Artois, Berton et Perret à l'Auvergne, etc. La région la plus favorisée à cet égard a été l'Alsace avec Pabst, Schuler, Lix, le hongrois

BRION. — *Les Pélerins de Sainte-Odile.*

Weiz, Ad. Jundt (1830-1884), Ch. Marchal (1826-1877), Gustave Brion (1824-1877). Jundt exprime avec une malicieuse bonhomie les allures et les types des paysans des Vosges, comme de la Forêt noire et se montre un remarquable paysagiste dans les fonds de nature qu'il leur donne. Il excelle à rendre les buées légères et grises qui s'étendent sur les prairies vert-pâle des bords du Rhin. Ch. Marchal fut populaire avec son *Choral de Luther* (1863) et la *Foire aux servantes* (1864), comme par des figures d'un tout autre genre : deux

Parisiennes auxquelles il donne le nom symbolique de *Pénelope* et de *Phryné* (1). Gustave Brion, en dépit de cette redoutable rivalité reste le premier des peintres alsaciens. Toute la vie, l'intime et l'extérieure de l'Alsace se déroule dans ses tableaux. *Intérieur à Dambach* (son début au salon de 1847), les *Schlitteurs de la Forêt Noire* (1853), *Train de Bois sur le Rhin, Enterrement dans les Vosges, La Fête Dieu* (1855), *Noce Alsacienne* (1859), *Le Repas de Noces,* les *Pèlerins de Sainte-Odile* (1863), *Le Jour des rois, Le Benedicite,* la *Lecture de la Bible.* Ces œuvres, d'un coloris agréable et solide, d'une composition claire, présentant des types bien observés, bien groupés, d'une expression juste et d'un caractère bien régional, le firent comparer au peintre allemand Knauss ; mais, quelle que soit la célébrité de l'auteur de la *Cinquantaine* et des *Saltimbanques,* il faut reconnaître que le peintre français l'emporta par la variété de son faire, qui n'a nulle monotonie, et par l'harmonie, comme la fermeté de sa couleur (2). D'ailleurs, Brion a conservé tout son talent dans les sujets qui ne lui étaient pas habituels. Dans son *Siège d'une ville gauloise par les Romains* (1861), il a reconstruit tout l'attirail du siège antique, avec une science archéologique, qu'on ne soupçonnait pas en lui et « l'exactitude technique ne l'a pas empêché de composer un tableau plein de mouvement et de couleur. » Dans *La Fin du Déluge,* dans *Saint Pierre marchant sur les eaux,* il a fait preuve des qualités de style, qui convenaient au sujet et s'est signalé comme un peintre remarquable de la mer ; le *Saint-Pierre* notamment présente de fort belles vagues que l'on sent lourdes et profondes. Son illustration des *Misérables,* de Victor Hugo, a été une nouvelle occasion (et une des meilleures) de manifester la franchise et la conscience d'exécution, comme la variété d'inspiration et la justesse d'interprétation morale et historique de l'artiste. Ces peintres régionaux nous conduisent naturellement aux peintres qui se sont occupés spécialement de la vie rurale.

---

1. Marchal et Jundt, on ne sait trop pourquoi, finirent tous deux par le suicide.

2. Brion est né à Rothau en Lorraine ; mais sa famille venait s'établir à Strasbourg, lorsqu'il n'avait encore que sept ans. Il entrait en 1840 dans l'atelier de Gabriel Guérin et suivait en même temps les leçons du sculpteur Friedrich qui lui apprit à modeler et lui donna quelques notions d'architecture. Sans parler de Pierre Guérin et de Paulin Guérin qui sont étrangers à l'Alsace, il y eut à Strasbourg plusieurs artistes du nom de Guérin q'il importe de ne pas confondre. D'abord le célèbre miniaturiste Jean Guérin (1760-1836) ; puis Christophe Guérin, dessinateur et graveur, né en 1758 conservateur du Musée de Strasbourg, son fils Jean-Baptiste né en 1798, élève de Regnault et enfin le maître de Brion, né à Kehl en 1790 qui obtint une médaille d'or pour sa *Mort de Polynice* au salon de Paris, en 1817, en même temps que son homonyme Paulin Guérin ; mais resta fixé à Strasbourg où il fut professeur à l'école municipale de dessin.

MILLET. — *L'Angelus.* — (Musée du Luxembourg.)

LIVRE V

LA PEINTURE DE LA NATURE

I

LES PEINTRES DE LA CAMPAGNE ET DE LA VIE RURALE

JEAN-FRANÇOIS MILLET.

JULES BRETON. — BASTIEN LEPAGE. — LHERMITTE

JEAN-FRANÇOIS MILLET

La campagne et ses habitants, trop souvent dédaignés en France au temps de Louis XIV, n'ont cessé depuis J.-J. Rousseau et la fin du XVIII[e] siècle d'intéresser les écrivains et les artistes ; mais il y a

loin des villageois de Greuse aux paysans de Jean-François Millet. Millet n'a rien de l'aimable maniériste qui a peint l'*Accordée de Village*, et il serait plutôt tout imprégné de l'esprit de Poussin. Quelque paradoxe qu'il y ait à rapprocher l'auteur de l'*Homme à la houe*, de celui des *Bergers d'Arcadie*, l'influence de Poussin sur Millet n'est pas niable. C'est la vue d'un paysage de Poussin au Musée de Cherbourg qui lui révéla toute sa vocation, et il disait plus tard : « Poussin, c'est le prophète, le sage et le philosophe de notre école sans cesser d'être le metteur en scène le plus éloquent. » Si nous regardons son œuvre, sans nous inquiéter de savoir si ses héros sont Acis ou Jean-Pierre, Galathée ou Marion, nous verrons que, comme Poussin dans ses paysages historiques, il a cherché à réaliser l'union de l'homme et de la nature dans des œuvres qui, tout en donnant à l'homme sa valeur individuelle et morale bien caractérisée, n'en laissent pas moins à la nature qui l'entoure une importance qui a sa part grande et parfois prépondérante dans l'impression produite.

Comme Poussin, Millet est avant tout préoccupé de la composition, du rapport des parties entre elles. « Ce qui importe dans une œuvre, disait-il, c'est le sentiment de l'unité auquel chaque détail doit concourir. Il ne faut pas disperser l'attention. » « ... Chaque chose peut être belle si elle est à la place qui est bien faite pour elle. » Il irait même jusqu'à soutenir que le beau est simplement « ce qui convient ». Il y a là de l'exagération, mais l'idée est bien du XVII^e^ siècle. « Ce n'est pas tant les choses représentées qui font le beau, disait-il encore, que le besoin qu'on a de les représenter. »

Or Poussin avait écrit : « La nouveauté dans la peinture ne consiste pas dans un sujet qu'on n'a pas encore vu traiter, mais dans la bonne et nouvelle disposition de l'expression ; un sujet, de commun et rebattu qu'il était, devient nouveau et singulier. Inventer dans un art, c'est penser dans cet art, c'est découvrir des harmonies propres à cet art. » Millet imitait même, sans y songer, sa manière de travailler. Tous les deux faisaient de la nature leur préoccupation constante et la copiaient dans ses moindres détails. Mais tous les deux aussi, après avoir préparé leur travail par des études poursuivies avec la plus grande conscience, n'aimaient pas achever leurs tableaux d'après le modèle vivant. Millet vivait de la vie de ses modèles, a dit M. André Michel, et cela suffisait. On peut se demander

MILLET. — *La Becquée.*

cependant s'il n'eût pas trouvé profit à agir parfois autrement. Il se serait alors attaché plus particulièrement à chacun des acteurs de ses scènes champêtres. Il ne lui aurait pas suffi de s'appliquer à rendre leurs gestes, leur caractère professionnel (chose qu'il a faite d'ailleurs avec une puissance de réalité et une grandeur magistrales) ; il aurait, plus souvent, cherché leur âme propre et aurait pu découvrir sous leur rude écorce plus de développement moral. Tout en répudiant une fausse sentimentalité, il aurait pu nous présenter des types plus intéressants, plus complets et par conséquent plus vrais. Mais il s'en faut que toutes ses œuvres méritent cette critique. De là les jugements divers qu'on portait sur le peintre. Pour les uns, c'était un maniériste, un déclamateur qui s'efforçait de donner à ses héros des allures épiques et d'en faire des poseurs. Les autres lui reprochaient de calomnier les campagnards et de voir en eux non pas simplement des rustres, mais des brutes.

Il est certain que, dans sa recherche du caractère, dans son horreur du convenu, dans sa crainte de s'y laisser duper par un faux idéal, Millet a plus d'une fois poussé la réalité jusqu'à la laideur inutile, c'est-à-dire jusqu'à une laideur qui n'était pas nécessaire pour l'intensité d'expression qu'il voulait atteindre. On ne rencontrerait pas sans inquiétude le soir, au coin d'un bois, son *Vigneron au repos* ou son *Homme à la houe* auquel le public avait infligé le nom d'un assassin qui avait épouvanté récemment l'opinion publique (1).

On accusa donc Millet de ne pas aimer la campagne et de ne la comprendre que très imparfaitement. Voici la réponse qu'il faisait à ce reproche : « Il en est qui disent, écrivait-il à un ami, que je n'aime pas la campagne. J'y vois tout comme eux les petites fleurs dont le Christ disait : « Je vous assure que Salomon, même dans toute sa gloire, n'a jamais été vêtu comme l'une d'elles. » Je vois très bien les auréoles des pissenlits, et le soleil qui étale là-bas, bien loin par de là le pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois pas moins dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent, puis dans un endroit rocheux un homme éreinté dont on a entendu le « han » depuis le matin et qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs. »

1. Dumolard, le paysan tueur de servantes, des environs de Lyon, qui ne fut arrêté que lorsqu'il en était au moins à son vingtième assassinat.

Il lui fut plus difficile de se défendre contre un autre danger auquel il ne s'attendait pas. On voulut voir dans ses œuvres une sorte de manifeste révolutionnaire et la « bande » de Courbet chercha à se l'adjoindre. Millet refusa sans emphase de se laisser embrigader. Il écrivait vers ce temps à son ami Sensier : « Vous avez bien fait d'appuyer sur le côté rustique (1) ; car si ce côté ne marque pas un peu dans ce que j'ai fait, c'est que je n'ai rien fait du tout. Je repousse de toutes mes forces le côté *démoc,* tel qu'on l'a compris en langage de Club et qu'on m'a voulu attribuer ; j'aurais seulement voulu faire penser à l'homme voué « à gagner sa vie à la sueur de son front ». Que cela soit dit ainsi, car je n'ai jamais eu l'idée de faire un plaidoyer quelconque. Je suis paysan, paysan. »

Courbet et ses amis revinrent à la charge au moment de la Commune. Mais la Commune lui faisait horreur. Les Vandales étaient des conservateurs auprès de ces misérables, a-t-il dit. D'ailleurs politique à part, comment Courbet et Millet auraient-ils pu s'entendre? Tandis que Courbet s'occupe surtout de peindre le morceau et ne sort pas de la réalité la plus concrète, Millet, nous l'avons vu, s'occupe surtout de la composition et de la coordination des parties. Tandis que Courbet place tout le mérite du peintre dans le talent de l'exécution, Millet pensait que l'habileté de la facture doit être employée par le peintre en vue d'accomplir le bien ; et il ajoutait : « Malheur à l'artiste qui montre son talent avant son œuvre. Il serait bien plaisant que le poignet marchât le premier avant l'intelligence. »

L'opposition fondamentale entre les deux artistes s'affirma particulièrement dans le tableau de l'*Angelus*. François Millet a rarement poussé plus loin la justesse et la grandeur simple du geste, comme donné plus de signification morale au sujet ; et ce qui y domine, c'est le caractère religieux. Que nous sommes loin de Courbet ! La vulgarité ou plutôt la rusticité des types ne fait ici que mieux ressortir l'élévation du sentiment.

L'*Angelus* de Millet est, sans en excepter les peintures d'Hippolyte Flandrin, une des œuvres les plus religieuses du siècle (2).

---

1. Auprès du critique Théophile Sylvestre, récemmet converti à Millet.

2. Il est à regretter que Millet n'ait presque jamais traité des sujets religieux. Il avait fait, au temps de ses débuts un Saint Jérôme qu'il ne vendit pas et qu'il gratta afin de pouvoir se servir de la toile pour un autre tableau ; car il était alors dans la plus grande gêne. On cite de lui l'*Immaculée Conception* pour le wagon d'honneur du train papal et un beau dessin de la *Résurrection*. M. de Chennevières directeur des Beaux-Arts, aurait voulu lui confier la décoration d'un des transepts du Panthéon, mais le projet n'aboutit pas, peut-être par la faute de l'artiste.

Il était bien difficile de rattacher ce tableau aux théories matérialistes et faussement démocratiques des complices du réalisme. Les pontifes du parti, qui tenaient absolument à compter Millet parmi les leurs, étaient assez désappointés. Ils se tirèrent d'affaire en disant que la beauté morale de l'œuvre et sa véritable signification consistait en ceci qu'elle montrait supérieurement comment le fanatisme, comment le « cléricalisme », puisqu'il faut l'appeler par son nom, abrutissait les classes rurales. Il se trouva même un amateur dilettante, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, et même ministre transitoire, pour voir dans le tableau le résultat de la fausse politique d'Henri IV qui n'avait pas su profiter de sa victoire sur la ligue pour déchristianiser la vieille France et particulièrement le paysan français. « On ne s'attendait guère à voir Henri IV en cette affaire. » D'ailleurs le tableau a été popularisé par la photographie comme par la gravure et, Henri IV à part, il s'explique de lui-même. Ces paysans suspendent leur travail pour s'élever non au-dessus de leur condition (il n'en est pas de plus utile et de plus loyale) mais au-dessus des préoccupations et des fatigues de la vie journalière, dont le fardeau pèse sur toutes les épaules, parfois sur les riches le plus lourdement. Ce travail interrompu, ils le reprendront avec plus de force et de confiance après être entrés un moment dans le vrai domaine de l'égalité où les hommes se retrouvent fraternellement unis dans l'amour d'un père commun. Millet voulait qu'on entendît la cloche dans son tableau, on l'entend (1).

La nature du talent de Millet s'explique par ses origines et son éducation (2). Né en 1814 dans un village de Normandie, Gréville, de cultivateurs peu aisés, il vécut pendant vingt ans de la vie du paysan. Sa famille, dans son humble situation, avait d'instinct le goût des belles choses. Il y régnait un sentiment religieux, simple, profond, austère. Sa grand'mère était une sorte « d'Angélique Arnauld campagnarde » qui laissa une empreinte ineffaçable dans

---

1. Ce tableau peint en 1859 fut exposé seulement en 1867 à l'exposition universelle où il obtint une médaille de première classe. Vendu 1.800 francs à l'architecte Feydeau, il se trouvait en 1867 dans la possession de M. E. Gavet. Il fit plus tard partie de la collection Van Praet, passa dans diverses autres galeries, fut payé 160.000 francs à la vente John Wilson par M. Secretan. A la vente Secretan, il fut adjugé 553.000 francs à Antonin Proust qui l'achetait pour le gouvernement français, achat qui ne fut pas ratifié. Le tableau fut alors accaparé par des Américains et montré, moyennant argent, à travers les Etats-Unis, par différents barnums qui le revendirent 800.000 francs à M. Chauchard.

2. Voir Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de Millet.*

l'âme de l'enfant. « Réveille-toi, mon petit François, lui disait-elle le matin : voici longtemps que les oiseaux chantent la gloire de Dieu. » Son grand-oncle était prêtre, mais n'était entré dans les ordres que fort tard, après avoir longtemps mené la vie du cultivateur et parfois encore on le voyait diriger la charrue.

L'intelligence du jeune François avait été remarquée de son entourage et, quoiqu'il fût destiné à continuer la vie de ses parents, il apprit le latin d'un jeune vicaire. Bientôt il put lire Virgile dans l'original et la Bible dans la Vulgate. On voit donc que Millet n'était pas un esprit inculte, tant s'en faut. Il fut dès lors et resta toujours « un liseur » passionné. On retrouve, bien plus souvent qu'on ne le croit, même chez les artistes qui sont sortis des milieux les moins intellectuels, ce souci de la culture générale de l'esprit, ce goût des idées, ce désir des connaissances littéraires, que bien des gens pourraient croire indifférentes et inutiles à un peintre ou à un sculpteur. La lecture des grands écrivains, presque autant que l'étude des œuvres supérieures de l'art, a été l'aliment de leur imagination.

Il avait dix-huit ans, lorsque le père se décida à aller montrer quelques dessins de ce fils aîné, qui n'avait jamais reçu de leçons, à un peintre de Cherbourg. Dans son âme naïve et forte il se serait reproché comme un péché d'avoir étouffé les dons que son enfant avait reçus de Dieu. Ce peintre, nommé Mouchel, après avoir douté que ce qu'il voyait fût de ce jeune et solide paysan qu'il avait devant lui — dit, moitié riant, moitié sévère : « Eh bien, vous serez damné pour l'avoir gardé si longtemps : il y a dans votre enfant l'étoffe d'un grand peintre. » La mort du père faillit arrêter cette vocation. François était l'aîné et il prit la direction du bien.

Mais il avait déjà une petite réputation locale. Des secours du conseil municipal de Cherbourg et du conseil général de la Manche lui assurèrent pour un an une pension de mille francs. Il vint à Paris et entra dans l'atelier de Paul Delaroche. Il y fut apprécié, y parut singulier et le quitta assez rapidement. Mais il ne faut pas oublier que Millet fit en somme pendant quelque temps des études classiques, qu'il concourut pour le prix de Rome et qu'il faillit l'obtenir. Ne regrettons pas qu'il ne l'ait pas obtenu, mais reconnaissons qu'il a dû en grande partie à son passage à l'Ecole des Beaux-Atrs, cette largeur et cette sûreté de dessin, cette connaissance de la figure humaine qu'il appliquait à ses paysans, comme il l'aurait fait à un

Achille ou à un Agamemnon (1). Il peignit d'ailleurs, à ses débuts, plusieurs scènes mythologiques : ce n'était pas son goût, mais il fallait vivre. Millet connut longtemps non pas la misère, peu intéressante après tout, du bohême, mais la misère écrasante de l'ouvrier qui ne peut arriver à nourrir sa famille. Il s'était marié jeune. Il eut quatorze enfants, dont neuf lui ont survécu. La manière dont il a représenté les petits enfants, la joie qu'ils répandent autour d'eux et les soins qu'on leur donne, suffirait à prouver combien le sentiment de la famille était vif chez lui (2).

Il avait déjà quelque notoriété qu'il souffrait encore parfois de la faim. Un jour, des amis obtinrent pour lui de l'administration des Beaux-Arts un encouragement de cent francs qui fut aussitôt porté à l'artiste. « C'était à la tombée du jour, raconte Alfred Sensier, Millet était dans son atelier, assis sur une malle, le dos arrondi comme quelqu'un qui a froid. Quand on arriva il dit « bonjour » et ne se leva pas. Il gelait dans un si triste réduit. On lui remit les cent francs et il ne prononça que ces mots : « Merci, ils arrivent à temps ; nous n'avons pas mangé depuis deux jours. Mais l'important c'est que les enfants n'ont point souffert, ils ont eu jusqu'ici leur nourriture ». Puis il appela sa femme : « Tiens, dit-il, je vais acheter du bois, car j'ai grand froid. »

C'est au milieu de ces rudes épreuves qu'il exécuta plusieurs de ses meilleures toiles. La vie rurale qu'il retrouvait à Barbizon où il s'était établi en 1849, les souvenirs de Gréville, la Bible, Virgile étaient les sources de son inspiration. Sa peinture était peu faite pour plaire au public parisien et d'autre part devait choquer plus d'un des membres du jury. Cependant il ne passait pas inaperçu de tous. Son *Semeur* paru en 1851, la première toile où il fait présager ce qu'il devait être, frappa vivement Th. Gautier. Il s'en souvenait quatre ans après. Dans son compte rendu de l'exposition de 1855, rencontrant le *Paysan greffant un arbre* de Millet, il en profitait pour rappeler le *Semeur*.

---

1. Il décora sa chaumière de Barbizon avec des moulages des sculptures du Parthénon et des principales œuvres de Michel-Ange.

2. Les *Premiers pas*, la *Précaution maternelle* (Louvre) la *Becquée* (Lille). Dans la *Becquée*, une jeune mère accroupie, devant sa porte, une écuelle sur les genoux, fait manger de la soupe à ses trois petits enfants. A gauche, la fille aînée qui tient une poupée dans ses bras vient de recevoir sa bouchée et attend gravement et sagement que son tour revienne ; au milieu, le tout petit, portant encore le bourrelet, avance la tête et tend son bec avec une gaucherie de débutant ; de l'autre côté, son autre sœur le surveille et l'encourage ; elle retient sa main pour qu'il ne fasse pas un malheur en saisissant la cuillère pleine. Au fond, le père travaille dans le jardin.

MILLET. — *Les Glaneuses.* — (Musée du Louvre.)

« Son Semeur, dit-il, exposé il y a quelques années, avait une grandeur et une noblesse rares, quoique sa rusticité ne fût atténuée en aucune manière, mais le geste par lequel le pauvre travailleur envoyait au sillon le blé sacré était si beau que Triptolème guidé par Cérès sur quelque bas-relief grec n'eût pas eu plus de majesté. Pourtant un vieux chapeau de feutre tout roussi et tout déteint, des haillons terreux, une chemise de toile grossière formaient tout son costume. Le coloris était sobre, austère jusqu'à la tristesse, l'exécution solide, épaisse, presque lourde, sans aucun ragoût de touche. Cependant ce tableau faisait éprouver la même impression que le commencement de la *Mare au diable* de George Sand, une mélancolie solennelle et profonde ».

Le Semeur ne fut pas récompensé par le jury, mais au salon suivant, Millet obtenait une médaille. Il allait alors revoir son cher Gréville.

« Un soir, dit encore Alfred Sensier, il revenait de son village, l'Angelus venait de sonner, il se trouvait à la porte de l'église d'Eulleville. Il entra et vit près de l'autel un vieillard à genoux qui priait. Il attendit et, quand le vieux prêtre se releva, il lui frappa doucement sur l'épaule en lui disant à voix basse : « François ! » C'était l'abbé Lebriseux son premier professeur. « Ah ! c'est vous, mon cher enfant, le petit François », et ils s'embrassèrent en pleurant. — « Et la Bible, François, l'avez-vous oubliée? et les psaumes, les relisez-vous? — Ce sont mes bréviaires, dit Millet, c'est là que je puise tout ce que je fais. — Voilà des paroles rares pour moi, en ces temps-ci, fit l'abbé ; mais vous en serez récompensé... Vous aimiez bien Virgile autrefois. — Je l'aime encore... — Allons c'est bien ! Je suis heureux, mon fils. Où j'ai semé, il a poussé ; c'est vous qui récolterez, mon enfant » et ils se séparèrent à la tombée de la nuit ».

Ce voyage à Gréville qui le retrempa dans ses souvenirs d'enfance, marque une date dans le développement de son talent. C'est en effet entre 1853 et 1857 qu'il arrive à la maîtrise. Il se dégage d'une certaine gaucherie d'exécution, de cette lourdeur de pinceau qui semblait tourner parfois à la mollesse ou du moins à l'incertitude, défauts que l'on retrouvera dans quelques œuvres de la fin de sa carrière. Mais alors il fait le *Berger et son troupeau*, puis les *Glaneuses* (1857). Ce tableau, aujourd'hui au Louvre, frappe

d'abord par le grand calme et la sérénité partout répandus, par la justesse et la variété du geste, par l'harmonie générale des lignes. Millet s'y montre aussi coloriste, sans aucune recherche artificielle de l'effet, par l'exactitude du ton local, jointe à l'observation des reflets. Sur le tout, plane le soleil, non pas le soleil aux rayons capricieux ou distraits, mais le vrai soleil de la campagne « tel qu'il le faut pour faire mûrir les blés ».

A partir de ce succès la situation de Millet s'améliora. Il trouvait des admirateurs de plus en plus nombreux, parmi les artistes, même parmi ceux dont le talent différait le plus du sien, Meissonier, Delacroix, Gérome, A. Henner. On parlait de ses tableaux dans le public. On les discutait. On appréciait non moins ses paysages que ses scènes rustiques (1).

Pour lui, sans être indifférent aux controverses que ses œuvres avaient l'honneur de provoquer, il ne s'y attardait point et continuait à travailler.

« Mon programme, disait-il, c'est le travail, car tout homme est voué à la peine du corps. Tu vivras à la sueur de ton front est-il écrit depuis des siècles, destinée immuable qui ne changera pas. Ce que tout le monde devrait faire, c'est de chercher le progrès dans sa profession : c'est de s'efforcer toujours à faire mieux... de surpasser son voisin par son talent et sa conscience au travail. Le reste est rêverie ou calcul ».

Dans les derniers temps de sa vie, quoique la renommée fût venue le trouver, il semble qu'il recherchait encore davantage la retraite qu'il avait toujours aimée. A Barbizon où il vivait, on respectait son silence, on l'appelait le patriarche. Il y mourut en chrétien, comme il avait vécu, entouré des siens, le 21 janvier 1875, à six heures du matin. « Il repose près de son ami Th. Rousseau, à l'orée de cette forêt de Fontainebleau, qu'ils ont tant aimée l'un et l'autre (2) ».

---

1. Deux de ces paysages doivent surtout être signalés, la petite *Eglise de Gréville* et le *Printemps* où les prairies d'un vert intense, les pommiers blancs de fleurs, l'arc-en-ciel, les nuages lourds de pluie sont rendus avec une intensité de ton, n'atténuant aucune crudité, mais la toile s'impose par sa franchise et sa puissance. Millet dans cette peinture se montre un Constable français. Constable est un de premiers paysagistes qui ait osé peindre la nature telle qu'elle est au printemps. Avant lui, c'était le début de l'automne que l'on préférait.

2. Georges Lanoe et Tristan Brice, *L'Ecole Française de paysage depuis le Poussin jusqu'à Millet.*

BASTIEN LEPAGE

Lorsque parut au salon de 1880 le tableau de Bastien Lepage intitulé *Les Foins*, on pensa que Millet venait de trouver son successeur. C'était l'œuvre d'un élève de Cabanel (1). Ses personnages de grandeur naturelle étaient dessinés avec une sûreté et une autorité qui attestaient la solidité de ses études classiques. La paysanne qui se repose au premier plan, est, a-t-on dit, un monument de sincérité, un type dont on se souviendra toujours. Mais Bastien Lepage ne se bornait point à un seul genre de sujet. Le peintre du *Mendiant* recevant en rechignant une aumône qu'il trouve insuffisante, le peintre du *Grand-père*, brave homme à calotte, tenant à la main sa tabatière et son mouchoir à carreaux, saura rendre avec autant de pénétration et de sympathie, l'élégance raffinée de Sarah Berhnardt ou la haute tenue patricienne du prince de Galles (salon de 1879). Le portrait de Sarah Bernhardt fut célèbre dès son apparition, et après vingt-huit ans on peut encore ratifier le jugement qu'en portait alors M. Fourcaud.

« On y voit la retentissante tragédienne drapée ou pour mieux dire roulée dans une robe de soie chinée d'un blanc légèrement jaunâtre. Elle est représentée de profil, assise avec une certaine rigidité sur une fourrure blanche et contemplant religieusement une statuette d'Orphée en vieil ivoire. L'ensemble a une distinction suprême et une délicatesse de coloris adorable. Les blancheurs argentées, les gris chauds de la robe brochée conduisent à la fraîcheur de carnation rosée, fine sous la chevelure frisée, épaisse et légère tout à la fois. La main est sûre d'elle-même. Elle n'a ni recherché ni hésité. L'exécution est telle que les dessins du vêtement et les traits du visage semblent gravés au pinceau. Cependant la netteté n'est pas la sécheresse. On voudrait surprendre à la loupe ce procédé merveilleux qui à l'aide d'insensibles demi-teintes assouplit le modelé du visage et des mains. »

1. Bastien Lepage, né à Danvillers (Meuse) le 1er novembre 1848, est mort à Paris, le 9 décembre 1884.

BASTIEN-LEPAGE. — *Jeanne d'Arc.* — (Musée du Luxembourg).

Bastien Lepage savait aussi remonter dans le passé. Son *Adoration des bergers* (second prix de Rome de 1875) est certainement une des œuvres les plus intéressantes qui aient été exécutées en loge. Sa *Jeanne d'Arc* (1880) manqua de bien peu la médaille d'honneur qui ne fut donnée au *Bon Samaritain* de Morot, qu'après plusieurs tours de scrutin. Bastien Lepage était Lorrain, il semble qu'il ait peint d'après nature cette jeune paysanne mystique saisie de trouble et d'exaltation à la vue de visions inattendues. Elle a dans le geste une admirable gaucherie plus simplement indiquée que dans la statue de Rude avec laquelle on pourrait la comparer. Ce tableau est aujourd'hui au musée de New-York. Il y occupe une place d'honneur et a contribué à répandre en Amérique la connaissance et l'admiration de Jeanne d'Arc.

Si lorsqu'il s'agit de la figure humaine, B. Lepage n'est pas plus embarrassé par les princes que par les paysans, par les mondains, que par les mystiques, lorsqu'il s'agit du paysage, il rendra avec un égal succès les diverses heures du jour ou les divers moments de l'année. « La peinture, disait-il, est un art des quatre saisons. » Sa mort prématurée a été une grande perte pour l'Ecole Française. Car cet ardent talent, sûr et sincère, savant et naïf, ne pouvait manquer d'élargir encore son horizon.

JULES BRETON

Un peintre doit bien peindre. C'est son premier devoir. Mais, a dit en substance un homme qui s'y connaissait, il faut qu'il peigne bien sans le faire exprès, avec une aisance parfaite, comme un bon orateur doit trouver ses mots sans les chercher. De là la nécessité de la science et du travail accumulé. Voir, sentir, exprimer, il faut que cela se fasse simultanément. Ces mots peuvent s'appliquer à Bastien Lepage, et aussi à l'artiste qui les a dits, Jules Breton.

Comme Millet, sauf quelques œuvres de début, Jules Breton (1827-1907) a consacré tout son talent à la vie champêtre. Quoique plus jeune que Millet, il arriva plus tôt à la notoriété. Il est vrai que sa vocation artistique n'avait pas été entravée, que sa vie, quoiqu'elle ait eu à traverser beaucoup d'épreuves, n'avait pas connu

J. BRETON. — *La Fin de la Journée.* — (Musée du Luxembourg).

toutes les rudesses de celle de Millet (1). Il en résultait qu'il voyait le monde sous un aspect moins triste, moins dur et que ses peintures étaient plus faites pour plaire. Ce n'est pas là une critique. On a le droit de plaire. On a le droit d'être aimable, tout en étant sincère. Millet disait : « Breton dans ses scènes de village peint surtout des paysannes qui n'y resteront pas. » D'abord Breton avait le droit de peindre des villageoises qui iront plus tard dans les villes ; et puis la jeunesse et la beauté ne sont-elles donc pas à leur place au village? L'odeur des foins ne vaut-elle pas celle d'une boutique de parfumerie? Les fleurs des champs n'ont-elles pas leur valeur à côté des fleurs de serres? Cette beauté champêtre, robuste et simple, aurait peu de succès, j'en conviens, sans les attiffements d'un Paquin ou d'un Doucet : mais en est-elle pour cela plus contestable? Les paysannes de Breton n'en sont pas moins de vraies paysannes, quoique agréables à voir, et je ne vois pas pourquoi elles quitteraient leurs champs. Ces jolies filles, fortes et courageuses, feront d'honnêtes et de braves ménagères, conservant quelque chose de leur grâce native au milieu de leurs rudes travaux. C'est que Breton n'a pas cherché à interpréter ses personnages, d'après un idéal de convention, constitué en dehors de ses modèles ; mais il a tiré son idéal des modèles mêmes qu'il avait sous les yeux. Le caractère général et classique de ses études, poursuivies sans aucune préoccupation des sujets qu'il traiterait plus tard de préférence, fait qu'il a abordé sans embarras et avec un plein succès les figures de grandeur naturelle comme en témoignent par exemple les *Jeunes filles à la Fontaine* (musée de Quimper), qui lui valurent en 1872 la médaille d'honneur.

Il a montré la vie des champs sous toutes ses faces, dans le travail, dans le repos, dans les fêtes, dans la vie de famille : depuis l'enfant qui essaye ses premiers pas, jusqu'à l'aïeul qui voit passer

---

1. Né à Courrières en Artois, Jules-Adolphe Breton (1827, 5 juillet 1906), avait dix-sept ans lorsque le peintre belge Félix Vigne (1806-1862) dont il devait épouser la fille, vit ses essais, en fut frappé et le fit admettre, comme élève, à l'Académie de Gand. Il continua ses études à l'Académie d'Anvers puis vint les compléter en France, dans l'atelier de Drolling. Après la mort de Drolling (1851), Breton reçut les leçons d'Ary Scheffer et de Robert-Fleury. Nous nous occuperons plus loin de son frère le paysagiste Emile Breton et nous parlerons alors des témoignages d'énergie et d'élévation de sentiments dont firent preuve les deux frères dans les difficultés communes qu'ils avaient à surmonter. Les premiers tableaux de ce peintre dont la plupart des œuvres respirent un calme puissant ou une douce sérénité, sont empreints des idées les plus sombres, en 1849 ; *Misère et Désespoir;* en 1852 ; *La Fan.* Cela s'explique par les douloureuses épreuves que traversait alors la famillie Breton. Ces véritables débuts sont le *Retour des Moissonneurs du* salon de 1853.

J. BRETON. — *Jeune Fille à la Fontaine.* — (Musée de Quimper).

le cortège des premières communiantes ou écoute la lecture de sa petite-fille déjà en âge d'être mariée. Il sait donner à ses glaneuses portant leur gerbe sur la tête ou à ses faneuses appuyées sur leur râteau, des attitudes bien équilibrées, harmoniques qui, sans cesser d'être prises sur la nature, donnent des lignes sculpturales. Il excelle aussi dans les scènes animées et *le Feu de la Saint-Jean* est un de ses meilleurs tableaux. Il a représenté la vie des paysans dans les diverses parties de la France, en Bretagne (*Procession du Pardon*), dans le sud-ouest (*Les Vendanges du Médoc*), dans le sud-est (*Bergère arlésienne*). Mais il est resté surtout attaché à son pays d'origine : l'Artois. Il faut même remarquer que le souvenir du sol de l'Artois et de ses habitants le hante et, sauf quelque exception (comme *Le Pardon en Bretagne*), l'empêche de bien marquer la diversité des paysages et des types des autres pays. C'est que l'Artois lui a donné ses premières impressions ; c'est, en dépit des autres pays qu'il a vus, souvent bien plus pittoresques, celui qu'il a le plus aimé. Il a montré ses sentiments par son pinceau, comme il les a exprimés dans ses vers (car ce peintre était aussi un écrivain de talent).

J'aime mon vieil Artois aux plaines infinies,
Champs perdus dans l'espace, où s'opposent, mêlés,
— Poèmes de fraîcheur et fauves harmonies —
Les lins bleus, lacs de fleurs, aux verdures brunes
L'œillette, blanche écume, à l'océan des blés.

Breton a fait dans l'art pour nos paysans ce que George Sand vers le même temps faisait pour eux dans la littérature. Ses laboureurs et ses glaneuses sont frères, ou du moins cousins-germains, des personnages de *François le Champi*, de *La Mare au diable* et de *La Petite Fadette*. En mettant ce genre de peinture à la mode, il a contribué, plus que Millet, à attirer de ce côté le talent des jeunes peintres. Son rôle dans cette école a donc été plus important qu'on ne l'imaginerait tout d'abord (1).

LEON LHERMITTE

Depuis la mort de Jules Breton et de Millet, le premier rang appartient sans conteste dans le domaine où ils ne règnent plus,

1. Citons encore parmi ses œuvres les plus connues ; le *Retour des Moissonneurs* (1853) ; la *Bénédiction des blés* (1857), une de ses œuvres les plus réalistes et les peus lumineuses, le *Rappel des Glaneuses* et la *Plantation d'un Calvaire* en 1859 (Musée de Lille), le *Chant de l'alouette*, *l'Etoile du soir*, *l'incendie*.

à celui qui était déjà leur émule, Léon Lhermitte (1). Par le caractère de ses ouvrages il se place entre ses deux prédécesseurs. Moins virgiliens que ceux de Breton, moins écrasés que ceux de Millet par leur labeur quotidien, ses paysans qu'aucune fausse sentimentalité ne dépare inspirent une franche sympathie. Ses grandes toiles avec ses moissonneurs, ses vendangeurs, ses faucheurs, ses fermiers de grandeur naturelle ont toute la tenue des tableaux d'histoire, et l'on n'a qu'à l'approuver d'avoir traité dans de telles proportions ses humbles héros. Préoccupé des recherches de l'impressionnisme, il a depuis quelques années modifié sa manière et il ne donne plus à ses personnages la même fermeté de contours. L'on peut se demander s'il y a gagné ; mais devant *La Mort et le Bûcheron* (M. d'Amiens), devant les *Pèlerins d'Emmaüs,* on ne peut dire qu'il y ait perdu. Cependant il est à croire qu'on le jugera surtout sur des tableaux tels que *La Paie des Moissonneurs* (Luxembourg). Cette œuvre magistrale inspirait récemment à un jeune critique la page suivante qui fait bien comprendre la haute portée de ce talent élevé et puissant, tout pénétré de la connaisance intime des travailleurs des champs (2).

« Sanctifiés par l'effort, ces laborieux attendent du maître le juste salaire de leur peine. Avec le tremblement gauche qu'engendre la lassitude des muscles, une main robuste, épaissie aux contacts invétérés des outils agrestes, se tend vers les pièces dues. D'autres doigts non moins rudes recomptent méticuleusement la somme payée. Et, tandis que la monnaie s'évade des phalanges et tombe dans la paume tenue comme une sébile, une nourrice dont la nuque seule dit assez la vigoureuse jeunesse, se détourne pour mieux suivre le manège du calculateur.

« Le chapeau en arrière, la faux sur l'épaule, crâne et satisfait comme un soldat qui atteint son gîte d'étape, un ouvrier s'éloigne joyeux de sentir à chaque pas, dans sa poche alourdie, une bourse bossue lui frotter la cuisse.

« Ployant sa haute stature sur son banc de pierre, un moissonneur attend sans impatience son tour de paye. Entre ses jambes, de son bras musculeux, il maintient la tige de bois où se coude l'acier

1. Né en 1844, Lhermitte fut l'élève de Lecoq de Boisbaudran comme Cazin, Roty, Fantin-Latour, James Tissot, Alphonse Legros, les frères Régamey. Ce modeste et éminent professeur dont la méthode consignée en partie dans son étude sur l'éducation de la *Mémoire pittoresque* n'a pas été assez apprécié et n'a pas eu sur l'art toute l'heureuse influence qu'il méritait d'avoir.

2. Henry Peyre de Béthouzet dans le journal le *Grillon* (n° du 4 août 1906).

LHERMITTE. — *La Paie des Moissonneurs.* — (Musée du Luxembourg).

bleu, qui infatigablement trancha les gerbes. Par le blanc décolletage de la chemise bombe un brun thorax que rôtirent bien des étés. Un peu de fatigue se révèle dans la ligne tombante des épaules, mais la tête demeure droite et fière... Rien de plus saisissant que l'expression de vigueur calme et de laborieuse loyauté qui émane du visage et impose au spectateur cette pensée : « Un pareil travailleur n'a pas volé son salaire. »

« Un air de franchise et de salubrité enveloppe toute la scène. Cette paye que le maître effectue lui-même après la commune tâche, dans la placidité de l'air du soir, revêt un caractère patriarcal qui présente un véhément contraste avec les *Samedis* de la capitale. »

...« Restez, conseille on dirait le peintre, restez en votre masure originelle. Retournez opiniâtrement l'enclos héréditaire. Semez-y de bel et bon blé qui mûrira sous le grand soleil de Dieu ! Au bout de la laborieuse semaine, vous toucherez votre dû. Si médiocre que soit la somme, contentez-vous en, car vous êtes et vous serez toujours plus riches que les hommes de la ville. Comment donc compteriez-vous pour rien votre vie paisible et franche, où l'air ni la lumière ne vous sont marchandés?... Qu'iriez-vous faire chez ces grandes trompeuses que sont les villes. Elles vous promettent des monceaux de joie et d'avantages, l'aisance sans efforts, la considération, une vie élégante et bigarrée. Mais c'est la maladie, la misère, l'abjection même qu'elles nous procurent le plus souvent... Ne vous écartez pas du clocher natal. Il faut qu'en vous redressant de la glèbe où vous peinez, sa flèche familière et fidèle scintille à vos yeux las. Il faut que la pensée des tombes qui l'entourent vous soit présente et chère. Il faut qu'après des moissons et des moissons, vous alliez dormir dans son ombre, à côté de vos morts laborieux et probes, le sommeil intrépide du bon faucheur de blé. »

DAUBIGNY. — *Les Graves au bord de la Mer, à Villerville (Calvados).*

II

LE PAYSAGE

DAUBIGNY. — FRANÇAIS. — HARPIGNIES. — ÉMILE BRETON. — CHINTREUIL. CASIN. — LE PAYSAGE IMPRESSIONNISTE.

Le plus illustre des peintres de genre de notre époque, Meissonier, disait : « Quand il faudra partir (pour le grand voyage), après ceux que j'aime, ce que je regretterai le plus ce sera, non pas les villes, les musées, les œuvres de l'homme enfin ; mais la nature du Bon Dieu, les champs, les bois, les choses soi-disant inanimées qui tant de fois m'ont fait pleurer d'admiration. C'est si beau la lumière ! Admirer, c'est si bon, mon Dieu ! Heureux les paysagistes ! » — Paroles qui sont bien d'un artiste du XIX^e^ siècle. Car jamais en aucun temps on n'aima, jamais on n'étudia avec un sentiment plus désintéressé la nature pour elle-même ; jamais l'aspect du ciel, des terrains et des eaux ne fit naître des impressions plus variées et plus profondes et, malgré tant de noms illustres dans les autres manifestations de la peinture, le paysage a été, au XIX^e^ siècle, la gloire la plus particulière et la plus indiscutable de notre école (1).

1. Dans aucun temps, dans aucun pays peut-être le nombre des paysagistes de talnet n'a été plus nombreux que dans la France de nos jours. Aussi, sous peine de faire tout un volume distinct, devons-nous nous borner ici plus encore que dans les autres chapitres de cet ouvrage à un choix restreint d'artistes.

Cette magnifique rénovation de la peinture de paysage appartient à la période qui précède celle dont nous nous occupons ; mais les générations qui suivirent se montrèrent dignes de ce lourd héritage. Elles lui ont conservé toute sa valeur, toute sa beauté ; elles l'ont même agrandi ou, sans en sortir, y ont découvert des beautés nouvelles.

Cependant aucun nom nouveau de paysagiste, pas même Courbet sur lequel nous ne reviendrons pas, ne l'a emporté sur certains disciples directs de l'Ecole de 1830, sur Daubigny, Français, Harpignies, qui avaient été les émules plus jeunes de Paul Huet, Dupré, Diaz, Théodore Rousseau et jouissaient déjà d'une renommée assurée lorsque ces grands artistes disparurent.

DAUBIGNY

Daubigny plus spécialement doit être rapproché d'eux : car il compléta leur œuvre tout en suivant une voie plus modeste. Sans doute, pour ses célèbres prédécesseurs comme pour lui, la nature était l'inspiratrice exclusive, mais, s'ils tiraient d'elle tous leurs éléments, s'ils lui demandaient les motifs, les sentiments, les émotions, Paul Huet, Diaz, Dupré, Rousseau lui-même demandaient le plus souvent à leur imagination la composition de l'ensemble et « créaient » leur tableau, donnant ainsi à leur œuvre la signification d'une vérité plus générale et plus haute. Daubigny, un des premiers, a peint de grands paysages tout entiers d'après nature, les ébauchant en tout cas sur place, autant que la chose est possible. Le public se figure généralement que les peintres de paysage sont plus favorisés que les autres à l'égard de leur modèle, en ce sens que ce modèle est immobile, qu'il ne change jamais pendant qu'on le copie et qu'on n'a pas besoin de lui accorder des intervalles de repos. Un arbre gardera indéfiniment la pose et l'eau courante elle-même, dans son mouvement uniforme, ou uniformément varié, restera semblable à elle-même. En réalité, il en est tout autrement, et ceux qui pensent ainsi oublient simplement la lumière et l'atmosphère. On ne peut arrêter le cours du soleil. On ne peut commander

au vent ni aux nuages. En fait, rien de plus fugitif que les aspects de la nature dite inanimée, et, à bien des égards, tout paysage, dans son effet général, est un instantané saisi et gardé par le cerveau du peintre. Mais Daubigny, cet effet général une fois adopté (et il choisit le plus simple), prenait tout le reste sur la nature même. Ainsi, s'il en est un interprète moins puissant que Th. Rousseau auquel on peut surtout le rattacher, il en est un traducteur plus naïf. Or, cette naïveté, cette sincérité de sentiment le font pénétrer souvent, aussi profondément que le feraient des esprits supérieurs, dans l'intimité des choses, et en exprimer à sa manière toute la poésie, reposante, joyeuse ou même mélancolique. Il est le peintre de genre de la nature, comme Poussin ou Corot en sont les peintres d'histoire. Une vanne abandonnée, une mare, lui suffisent pour remplir un tableau et faire rêver. La poésie familière a bien son charme par elle-même et le garde à côté des plus hautes inspirations du lyrisme.

Charles-François Daubigny naquit à Paris le 5 février 1817. Son père Edme (1789-1843) pratiquait le paysage historique à la manière de V. Bertin. Son oncle Pierre (1858) était miniaturiste.

Ses parents ne contrarièrent pas sa vocation pour le dessin ; au contraire, ils le mirent même, plutôt que ne l'aurait voulu son meilleur développement artistique, en demeure d'en tirer profit dès l'âge de quinze ans. Il perdit bientôt sa mère et son père ne tarda pas à se remarier. Il quitta alors à dix-sept ans la maison paternelle et continua à gagner sa vie en peignant des dessus de boîte en bois de Spa, en dessinant des en-tête de factures, des prospectus pour pensions de demoiselles, des vues de propriétés à vendre. Mais il avait un rêve, c'était de voir l'Italie. On oublie le rôle que l'Italie a joué dans la formation de notre école de paysage du XIX^e^ siècle même chez les romantiques : Corot, P. Huet, Rousseau, Français, Harpignies l'ont visitée, l'ont aimée, et, s'il faut se féliciter qu'elle ne leur ait pas fait oublier la France, il ne faut pas dédaigner non plus ce qu'ils lui doivent. Daubigny, pour réaliser son projet, vivait de la façon la plus étroite : il parvint ainsi à économiser 1.400 francs. C'était assez et il se mettait en voyage avec Th. Rousseau.

A son retour, il trouve à s'employer dans les ateliers de restauration du Louvre ; il y développe son habileté de main ; mais ce travail était peu attrayant ; et d'ailleurs il s'indignait du sans-gêne avec lequel on y traitait les chefs-d'œuvre. Il désirait aussi complé-

ter ses études et il se fit admettre dans l'atelier de Paul Delaroche Il exposait en 1840 un *Saint Jérome* dans un paysage de rochers à la manière de Salvator Rosa. Il songeait à concourir pour le prix de Rome dit de Paysage historique. Mais il manqua par étourderie l'heure d'une des épreuves préliminaires, fut exclu du concours (1841) et ne renouvela pas la tentative (1).

C'est alors qu'il se met surtout à étudier la nature des environs de Paris et les tableaux hollandais du Louvre. En même temps, il collabore à l'illustration des *Chansons populaires de la France;* de la *Vie des Saints;* des *Mystères de Paris,* des *Fables de Lachambeaudie;* il travaille pour le libraire Curmer (dessins pour *Paul et Virginie;* pour le *Jardin des Plantes*). Il traverse en somme une période de tâtonnements, fait des progrès, comme en témoignent ses envois aux salons de 1843 à 1848, mais n'arrive pas encore à la maîtrise. Le voyage qu'il accomplit à travers la France, en 1850-1851, fut décisif. Il s'arrêta dans le Morvan, plus encore dans le Dauphiné où il découvrit le Val d'Amby. Le Val d'Amby est devenu le Barbizon du Dauphiné, un Barbizon dont Daubigny fut le Th. Rousseau. A peu près en même temps que lui, ou après lui, Achard, Harpignies, Beauverie, Appian et d'autres vinrent en étudier les sites; mais il en est resté le peintre attitré.

Le Val d'Amby, pour emprunter une description qui en a été déjà faite, commence à Crémieux, dans le Dauphiné jurassique. On passe d'abord au milieu de pâturages ondulés, non loin de côteaux boisés, le long d'étangs aux eaux lourdes, mais généralement claires où nagent des plantes aux fleurs étoilées et où se reflètent des roseaux. Bientôt les arbres deviennent rares, le paysage toujours plein de douceur se teinte de mélancolie, les roches grises interrompent par place les surfaces vertes, çà et là des moulins abandonnés ou en activité, des écluses bien entretenues, d'autres tombant en ruines. C'est la vallée d'Optevoz. Au-delà d'Optevoz la vallée se resserre jusqu'à devenir un défilé tel qu'on en rencontre dans le Vercors, avec lequel d'ailleurs l'analogie géologique est grande. Ce sont alors des talus gazonnés dominés par des escarpements presque verticaux, composés d'assises régulières comme une maçonnerie.

1. Ce concours n'avait lieu que tous les quatre ans. Entre temps Daubigny avait fait aussi partie de cette sorte d'association de secours mutuels artistiques dont nous avons parlé à propos de Meissonier.

DAUBIGNY *travaillant sur son bateau* « Le Botin »

Puis les collines deviennent de plus en plus raides ; les arbres luttent, puis les arbustes ; enfin ni arbres, ni arbustes ne peuvent s'y accrocher et le rocher nu part du bord du ruisseau.

Aux salons de 1851 et 1853, *L'Etang de Gylieu, L'Ecluse abandonnée,* sites empruntés à cette région, annonçaient un maître. Il se plaisait surtout à la représentation des eaux et, sa situation pécuniaire s'étant fort améliorée, il se fit construire, sur l'Oise, une sorte d'atelier flottant le « Botin » où il passait des journées entières et dont il fit même souvent son habitation. Il a raconté « sa vie lacustre » dans un agréable volume *(Voyage en bateau, 1862)* accompagné de croquis à l'eau-forte, genre dans lequel il s'était fait aussi une réputation.

Une de ses meilleures eaux-fortes (*Le Buisson* d'après Ruysdael) parut au salon de 1857, qui marque une date culminante dans sa carrière : il y exposait *Le Printemps* et *La Vallée d'Optevoz*. On apprécia avec raison, dans le *Printemps,* les qualités qu'on avait déjà remarquées chez lui : « la vérité du ton local, la justesse d'indication qui supplée au fini, la délicatesse d'un pinceau qui effleure, affirme, passe et souligne à propos », et cette sincérité absolue qui est le fond de sa poétique (1). Mais l'artiste s'y était trop effacé devant la nature, et *Le Printemps* n'était en somme qu'une admirable étude. *La Vallée d'Optevoz,* avec la noble simplicité de son style, était une véritable œuvre. Le succès fut grand ; il se renouvela en 1859 avec le *Bateau de l'Oise* qui représentait son cher « Botin » (2). Depuis, la faveur du public comme de la critique lui est restée fidèle. Mais cela ne lui suffisait point. Il veut faire mieux encore : il veut élargir sa manière.

Son talent traverse une nouvelle période de tâtonnements. Le *Parc à moutons* et le *Lever de lune* (au salon de 1861) lui font reprocher une exécution trop lâchée. Mais on reconnaît généralement avec L. Gonse, qu'il gagne en puissance et en lyrisme ce qu'il perd peut-être en finesse et en précision.

Parmi les œuvres les plus caractéristiques de cette période, nous citerons la *Plage de Villerville,* et un autre *Lever de Lune* qui,

---

1. Fred Henriet ; *Daubigny* (Gaz. des Beaux-Arts, 1874. 1er vol., p. 255 et 464).

2. La même année il peignait pour le ministère d'Etat (aujourd'hui Ministre des Finances) deux panneaux décoratifs *les Cerfs* et *les Hérons,* où il montrait qu'il savait se modifier, d'après la destination réservée à ses œuvres. Ces panneaux sont deux des peintures les plus composées qu'ait faites Daubigny

exposé une première fois en 1865, reparut, repris et en grande partie transformé, en 1878.

Depuis qu'il avait son « Botin », il s'était surtout attaché à la région parisienne. D'ailleurs sans compter les deux ateliers qu'il avait à Paris même — rue N.-D. de Lorette et quai d'Anjou, — il s'était fait construire à Auvers par son ami l'architecte Oudinot, une maison que Corot, Daumier, son fils Karl Daubigny qui commençait à marcher sur ses traces, et Oudinot lui-même avaient décorée. Cependant, toujours curieux de nouveaux effets il ne s'interdisait pas des excursions en dehors de ses sites préférés. C'est ainsi qu'il peignit *La Tamise* à Erith (1866) et *La Meuse à Dordrecht,* œuvres dans lesquelles il montrait son habileté à rendre la diversité des ciels. Malgré les rhumatismes et la bronchite dont il était atteint, il continuait à travailler en plein air par tous les temps. Cette absence de ménagement pour une santé qui avait toujours été assez délicate amena sa mort (1878), lorsqu'il était dans la pleine force de son talent.

FRANÇAIS

Français, plus âgé que lui, lui survécut (1).

Ce qui caractérise Français, c'est le sentiment du plein air et de la pleine lumière joint à la précision des formes et à la netteté du trait.

Cela n'exclut pas la poésie et le peintre si spirituel des environs de Paris a peint aussi *Le Bois sacré* (1864), *Daphnis et Chloé* (1872), œuvres où se manifeste son habileté à traiter la figure humaine, du moins en petite dimension, et où une lumière franche et douce se répand sans effort sur tout le tableau avec une grâce exquise. Tout cela est d'une poésie charmante et nous donne en même temps un sentiment exact de réalité : il est vrai que Français avait pris ses paysages aux Vaux de Cernay (2), tout en se souvenant des composi-

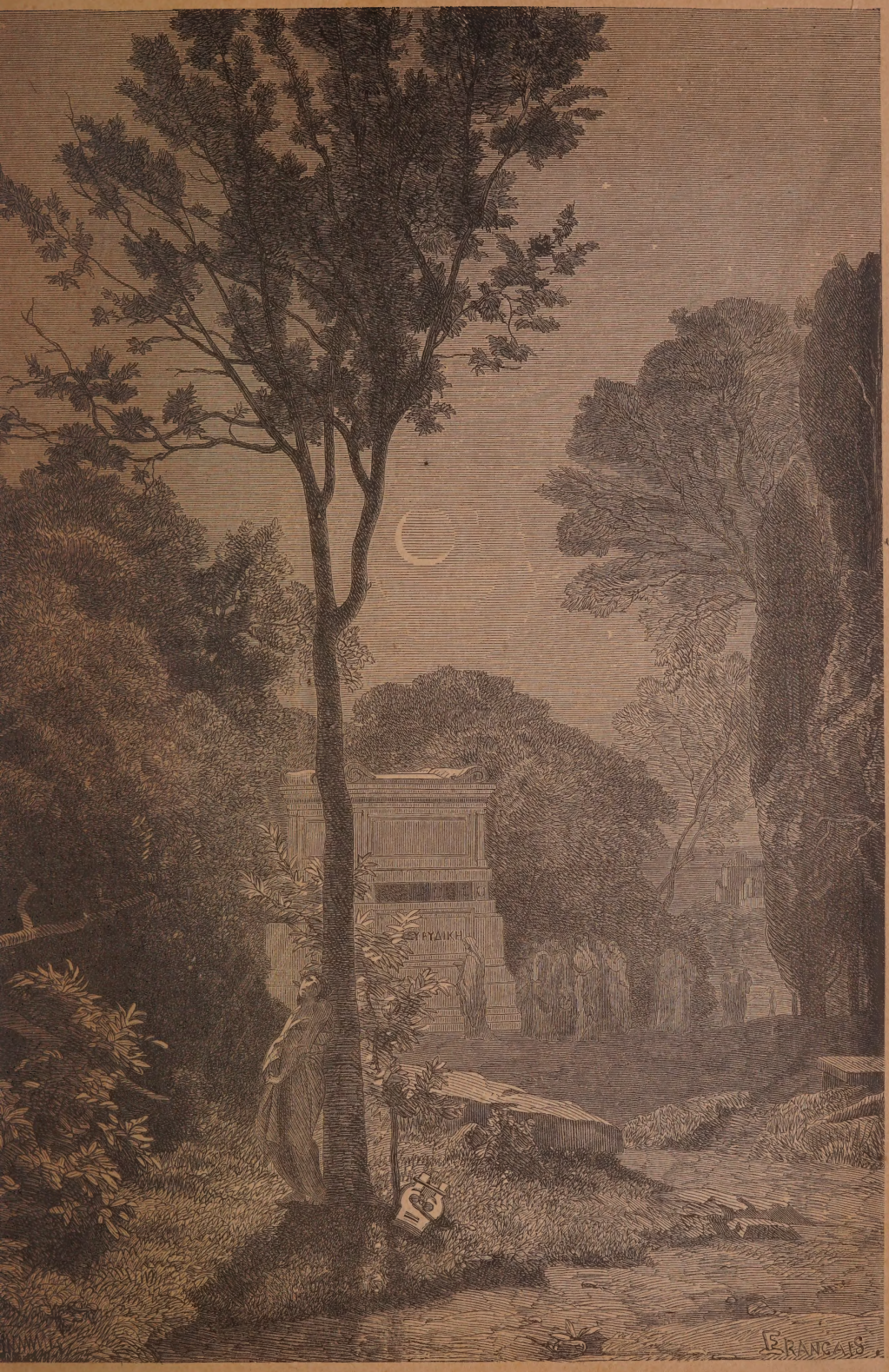
1. Né à Plombières 17 nov. 1814, mort en 1897.

2. Le *Bois sacré* est au musée de Lille ; *Daphnis et Chloé* a été au musée du Luxembourg. Les Vaux de Cernay, dans la vallée de Chevreuse, rivalisent aujourd'hui avec Barbizon. Un des premiers artistes qui les ait signalés est le Dauphinois *Achard* (1807-1884). *Pelouze* (1840-1891) est un de ceux qui s'en sont le plus souvent inspirés.

tions de son illustre compatriote Claude le Lorrain. Dans ces œuvres comme dans plusieurs autres, il a su réunir aimablement la noblesse du paysage classique avec la fraîcheur d'impression de l'école moderne ; c'est dans la fusion sans effort de ces qualités, dans cet équilibre que consiste surtout le mérite de Français.

Dans son enfance, Français s'était plutôt distingué par des aptitudes mathématiques, et il semblait désigné pour affronter les terribles examens de l'Ecole polytechnique. Mais la situation de fortune de ses parents l'obligeait à interrompre ses études. Il fut d'abord apprenti serrurier, vint ensuite à Paris en 1829, à l'âge de quinze ans et fut petit commis à la *Revue des Deux Mondes* aux appointements de dix francs par mois, puis garçon de magasin dans une librairie. Il connut ainsi des écrivains, des artistes et se mit à dessiner avec acharnement à ses heures disponibles. Il commençait à obtenir des commandes de vignettes, notamment pour l'édition de *Paul et Virginie* de Curmer. Cependant, lorsqu'il trouva bientôt après un emploi dans la Verrerie de Choisy, (il fallait bien vivre), l'illustre Bontemps qui la dirigeait fut assez frappé de ses dispositions scientifiques pour l'engager à se préparer à l'Ecole Centrale, promettant de lui en faciliter les moyens. Mais l'art l'emporta.

Français s'était en somme formé seul, recevant de-ci de-là les conseils des peintres qu'il rencontrait, surtout de Gigoux et de Corot. Néanmoins, il pouvait débuter comme peintre dès le salon de 1837 par une *Chanson sous les Saules*, tableau dont Henri Baron avait fait les figures. Quoiqu'il fût aussi habile qu'aucun paysagiste de son temps à rendre la forme humaine, il avait encore recours en 1846 à la collaboration pour son *Parc de Saint-Cloud* dont les personnages furent peints par Meissonier. Déjà médaillé en 1841 il avait reçu enfin 3.000 francs pour deux dessus de portes destinés à Chantilly. Avec cet argent, il partit pour l'Italie (1845). Il y resta quatre ans. Il s'intéressa vivement à cette nature nouvelle pour lui, et il la rendit sans préoccupation classique d'aucune sorte. Il en donna ainsi une interprétation nouvelle, par son absence même de parti pris, interprétation qui n'est ni celle de Claude, ni celle de Berghem, ni celle de Corot. Ce n'est qu'à un second voyage qu'il sentit plus particulièrement la noblesse de la Campagne romaine et c'est aux impressions ressenties alors qu'on doit en partie le caractère de poésie antique que l'on remarqua dans *Daphnis et Chloé*,



FRANÇAIS. — *Orphée devant le tombeau d'Eurydice.*

dans *Le Bois sacré* et plus encore dans *Orphée* pleurant au clair de lune devant le tombeau d'Eurydice, œuvre d'un sentiment mélancolique fort rarement exprimé par lui. Mais les souvenirs du passé sont loin de l'absorber et à la même époque l'Italie même lui donne les *Fouilles de Pompéi,* scène bien moderne, un de ses tableaux (1) les plus spirituellement peints où un soleil éclatant éclaire de nombreux travailleurs et souligne dans leur détail, sur les pans de murs des maisons en partie ruinées, les décorations antiques aux couleurs éclatantes que l'on vient de déblayer.

Ses envois au salon de 1866 furent particulièrement caractéristiques : les *Environs de Rome* (le soir au bord du Tibre) et les *Environs de Paris* (le matin au bord de la Seine par le brouillard) résumaient bien la carrière de l'artiste. Entre ses deux voyages en Italie il avait parcouru presque toute la France, comme un ouvrier faisant son tour d'apprentissage, exploré la Seine de Paris en Normandie, la Bretagne, le Jura, la Franche-Comté, la Provence, la Côte d'Azur. Il n'oubliait pas pour cela sa chère Lorraine et lui consacrait entre autres ses tableaux de la *Veille de la Fête* et de *La Fenaison*. Il connaissait aussi les Alpes et fut un des premirs à aborder, dans le sentiment du paysage moderne, la grande montagne (Le Mont Blanc vu de Saint Cergues (1869). Mais, quel que soit le site qu'il reproduit, Français nous frappe toujours par la décision et la netteté.

Dire qu'on retrouve dans ce caractère dominant de la peinture la marque de ses aptitudes mathématiques, ce serait de l'affectation. Cependant dans plusieurs de ses tableaux on peut lui reprocher d'avoir voulu être trop rigoureusement exact, de n'avoir pas fait certains sacrifices que l'inexorable algèbre ne saurait admettre, mais que l'art tolère et même exige. Corot disait à Français : « Il faut exécuter à fond, pousser son étude aussi loin que l'on peut et ensuite effacer le superflu. Carolus Duran d'autre part disait à notre artiste qui continuait à travailler à un de ses tableaux : « Je t'en prie, Français, n'y touche plus ! » Peut-être Corot a-t-il parfois trop effacé. On peut dire que Français n'a pas toujours effacé assez.

---

1. Le tableau est au musée de Grenoble. — Français s'est placé au premier rang des lithographes par ses reproductions des paysages de Corot, Dupré, Cabat, Th. Rousseau.

HARPIGNIES

Harpignies qui naquit à Valenciennes, le 28 juillet 1819, quelques années seulement après Français ne se fit connaître que beaucoup plus tard, vers 1853. Certes la précision qu'on admire chez Français ne lui manque point et un paysage d'Harpignies frappe tout d'abord le regard par la netteté et la décision des formes. Mais, à la différence de Français, Harpignies est un simplificateur.

Il fut d'abord élève d'Achard. Il parcourut avec lui le Dauphiné et spécialement le Val d'Amby. Il a visité aussi l'Italie et en a rapporté quelques œuvres magistrales (la *Vue du Colysée* au Musée de Luxembourg). Mais il excelle surtout à rendre les paysages du centre de la France, les bords de la Loire, les bords de l'Yonne. S'il a fort pratiqué comme tant d'autres Barbizon, et les Vaux de Cernay, il leur a préféré le Bourbonnais et les bords de l'Aumance. Il y séjourna dix ans, de 1869 à 1879 : « Il trouvait là une nature modérée dans ses caprices, calme dans ses accidents, pays délectable et fertile, comme le disait un ancien habitant du pays, aux côteaux et montagnes plaisants. »

Quoique ses paysages ne soient pas artificiels, on a pu dire d'Harpignies qu'il « maniait la nature à son gré ». Mais, s'il la modèle en quelque sorte, il le fait sans en altérer le caractère. Il la simplifie : mais l'œuvre reste parfaitement sincère. Il organise ; mais il n'escamote pas. De là l'effet très franc et la réalité austère de ses meilleures œuvres. Harpignies montre bien tout son talent dans la façon supérieure dont il traite l'arbre, le roi du paysage. Avec les qualités que nous venons d'indiquer, on comprend qu'Harpignies ait excellé dans le paysage décoratif et ce qu'on voit de lui à l'Hôtel de Ville (*Vue du Luxembourg*), à l'Opéra, à l'escalier du Sénat, fait regretter qu'il n'ait pas plus souvent appliqué son pinceau à ce genre d'ouvrage.

On lui a reproché ses contours, non pas trop secs, mais accentués à l'excès, le manque de chaleur, le manque d'énergie et d'oppositions dans les lumières. Mais ces défauts, relatifs d'ailleurs chez lui, sont comme la rançon de ses qualités.

Ses œuvres se ressemblent trop entre elles, a-t-on dit encore. Elles se ressemblent; mais elles ne se répètent guère. Cet air de famille qui les réunit est la marque du style de l'auteur et fait dire du premier coup devant une de ses toiles. « Voilà un Harpignies! » C'est un éloge qui peut suffire.

Parmi les peintres plus jeunes qui, en pleine liberté (car il s'est formé presque seul), continuèrent le mieux la tradition de l'école de 1830, il faut citer Emile Breton, le frère cadet de Jules Breton. Né en 1831 et quoiqu'il eût montré dès sa jeunesse une vocation artistique non douteuse, il ne débuta au salon qu'en 1861, lorsque son frère qui n'avait cependant que quatre ans de plus que lui, était déjà presque célèbre. Les causes de ce retard dans sa carrière artistique sont trop honorables pour qu'on ne s'arrête pas à les rappeler (1). Le père de Jules et d'Emile Breton, était régisseur des propriétés du duc de Duras. Tandis que Jules faisait ses études classiques au petit séminaire, Emile travaillait pratiquement la physique et la chimie sous la direction de son oncle qui, d'accord avec son père (la mère était morte, lorsqu'ils étaient encore enfants), voulait en faire un industriel. A l'âge de seize ans, il fut envoyé à Paris pour compléter son bagage scientifique. Son frère Jules y était déjà, étudiant à l'Ecole des Beaux-Arts. Emile pratiqua davantage alors le Luxembourg et le Louvre que les Bibliothèques ou le Conservatoire des Arts et Métiers. Cependant, M. Breton père s'était lancé dans des entreprises forestières, hors de proportion avec ses ressources. Ces entreprises avaient de grandes chances de réussir. Mais le trouble que la Révolution de 1848 amena brusquement dans les affaires, fut cause de sa mise en faillite, et cet honnête homme mourut de chagrin peu de temps après. Ici, laissons parler Jules Breton lui-même :

« La loi, dit-il, nous permettait d'accepter la succession sous bénéfice d'inventaire. Nous nous gardâmes bien de faire cette injure à la mémoire vénérée de notre père. Nous l'acceptâmes purement et simplement. Nous en fûmes récompensés. On nous sût gré aussi d'avoir abandonné les biens de notre mère que nous pouvions revendiquer. La considération dont jouissait notre famille ne souffrit nul-

1. Jules Breton. *La Vie d'un artiste*. Maurice Gérard. *Emile Breton* dans le *Nord contemporain*, février mars 1883. Georges Lanoe. Histoire de l'*Ecole Française de Paysage depuis Chintreuil jusqu'à 1900*, p. 205-216.

lement de ce revers de fortune. Quoique notre ruine eût entraîné celle de mon oncle, il fut cependant élu maire de Courrières, en remplacement de son frère, par l'unanimité des suffrages, puis conseiller d'arrondissement... Je n'insiste pas sur nos misères. Quelque temps après, nous liquidâmes notre situation dans les désastreuses conditions que se rappellent ceux qui ont vu 1848. Rien ne fut vendu au quart de sa valeur. Tout fut perdu, sauf l'honneur. Et nous nous remîmes tous au travail avec, devant nous, soixante ou quatre-vingt mille francs de dettes qui restèrent. Nous nous en acquittâmes peu à peu. » La brasserie (que leur père avait possédée), fut d'abord notre planche de salut, un ami l'avait achetée pour nous la louer et nous la céder ensuite. Notre frère Louis continua à l'exploiter. »

Cependant ce n'était pas le moment de s'abandonner à de longs espoirs, et à des travaux de fantaisie.

Emile Breton, pour n'être plus à charge de sa famille, s'engagea dans le 66e de ligne, en garnison à Toulouse. Pendant qu'il faisait son service militaire, la situation de la famille Breton s'était améliorée. Lorsque le soldat revint chez lui, il s'essaya encore quelque temps dans l'industrie, mais le peintre belge de Winne fut si vivement frappé de ses œuvres faites sans maître qu'il décida la famille à le laisser suivre ses goûts (1857). Dès 1861, ses envois au salon, *Effet du Matin et Soleil couchant,* furent remarqués, malgré la grande quantité de paysages éminents qui paraissaient à chacune de nos expositions. Sans être adopté par les marchands de tableaux (ses toiles ne furent jamais payées à leur valeur), le succès auprès du public et des artistes ne lui était pas marchandé. Médaillé trois fois de suite, 1866, 1867, 1868, l'exposition universelle de 1878, qui lui valait une médaille d'or et la décoration, le classait parmi nos premiers paysagistes.

Son talent, sérieux et franc, joignait à une remarquable solidité une mélancolie simple qui s'affirmait dans ses préférences pour le temps de l'automne quoiqu'il ne donne point dans cet abus des tons roussis, si à la mode dans le paysage pseudo-classique. Sa *Chute des Feuilles* (Luxembourg), est certainement un des meilleurs paysages du temps (1885). Citons encore parmi ses œuvres les plus remarquables : *Un Moulin* (1884), *La Veillée* (1887), et deux paysages d'hiver, *La Neige* et *Noël.*

« Sa touche, dit M. Lanoé, un des premiers qui ait rendu justice

à Emile Breton, sa touche, bien qu'elle soit posée largement et avec sûreté, est déjà plus divisée que chez les romantiques. Il annonce ainsi les impressionnistes, quoique sa conception de l'art soit heureusement bien différente. »

Les travaux de peinture ne le détournaient de ses devoirs de patriote et de citoyen. En 1870, quoique libéré depuis peu il quitta sa famille pour s'engager dans les mobilisés du Pas-de-Calais. Il fit en qualité de chef de bataillon toute la campagne du Nord avec Faidherbe.

Voici comment le général de Pauly appréciait officiellement sa conduite :

« Après avoir fait preuve d'un véritable patriotisme, en quittant sa femme et son fils, le commandant Emile Breton a donné des preuves non moins éclatantes de sa bravoure sur le champ de bataille. Après la bataille de Saint-Quentin, dans notre rapport au général en chef de l'armée du Nord, nous l'avons particulièrement fait remarquer pour son calme et son sang-froid au milieu des projectiles que l'ennemi faisait pleuvoir sur nous. »

Le témoignage de son colonel Poupart, n'était pas moins explicite : « La brillante conduite du commandant Breton, à la bataille de Saint-Quentin, le 19 janvier, a beaucoup aidé au succès de la Brigade. Il rallia ses hommes sous une grêle d'obus, les ramena et les maintint à l'ennemi, jusqu'au soir. »

Emile Breton, depuis la guerre, vécut surtout à Courrières, dans ce village natal auquel tant de liens et de souvenirs le rattachaient et où sa famille continuait à être entourée de la sympathie comme de l'estime générale. Nommé maire en 1891, il fut conseiller d'arrondissement de 1895 à 1901.

Il avait toujours été enclin à la mélancolie. La perte de sa femme, l'avait déjà fort ébranlé. En 1892, la mort à l'âge de 23 ans, de son fils unique qu'il adorait, acheva de l'accabler. Il renonça, dès lors, à peu près complètement à la peinture. Il envoya dès 1892, à l'hôtel des ventes, tout ce qui lui restait de ses œuvres. Vainement, son frère Jules lui disait-il : « Garde tes meilleures études, ne te sont-elles pas nécessaires pour tes futurs travaux? » « Mes futurs travaux, en ferai-je? Lorsque j'essaye de me mettre à la peinture, toute mon âme s'exalte : cela avive ma douleur et me fait trop de mal. Je suis maire de Courrières, je veux consacrer ce qui me reste

de vie à mes administrés. Cela seul me console. » Mais sa douleur fut inexorable et le suivit jusqu'au tombeau (24 novembre 1902).

On peut regretter qu'il se soit ainsi arrêté en plein développement de son talent et qu'il n'ait pas justement trouvé dans la pratique de son art les consolations dont il avait besoin. Mais, nous ne doutons pas que la postérité ne mette plus haut que nous ne le faisons, l'auteur de *La Chute des feuilles* et de *Noël*. M. Lanoé décrit en quelques mots, ces deux toiles, d'une façon très exacte. Dans *La Chute des feuilles,* les feuilles jaunies et rouges de l'automne, jonchent la terre et tombent dans l'eau noire d'un étang. Dans le fond du tableau, une chaumière basse. Toute la mélancolie des campagnes du Nord, à l'approche de l'hiver, est peinte dans cet admirable tableau. Dans l'effet de neige intitulé *Noël,* au premier plan sur un tertre élevé, un calvaire éclairé par la lune domine la campagne ; derrière, on aperçoit le village couvert de neige et l'église vers laquelle s'acheminent des paysans portant des lanternes. Le ciel est nuageux et d'un grand effet dramatique. Cet effet de lune, ajoute notre auteur, est un des meilleurs qui aient été peints depuis longtemps. C'est là une œuvre d'une inspiration très élevée, bien composée, peinte avec foi. » D'une manière générale, on peut dire aussi avec M. Lanoé, qu'Emile Breton, dans ses meilleures toiles égale les maîtres de 1830.

CAZIN

Cazin, comme Emile Breton, comme Harpignies, se fit connaître assez tard. Charles Cazin, né en 1845, à Samer (Pas-de-Calais), ne fit son premier envoi au salon de Paris, qu'en 1876 (1). Il était alors en Angleterre où il étudiait les Préraphaélistes et se pénétrait des théories de Ruskin. Il s'était formé d'abord à l'Ecole des Arts décoratifs de Paris, sous la direction de l'excellent maître Lecoq de Boisbaudran, puis avait été professeur à l'école des arts de

1. Sa femme née Guillot élève de Madame Juliette Peyrol-Bonheur, débuta au même salon par un paysage ; *Etang de Picardie*. Depuis sans abandonner la peinture qui lui valut une médaille d'or à l'exposition universelle de 1889, elle s'est beaucoup occupée de sculpture.

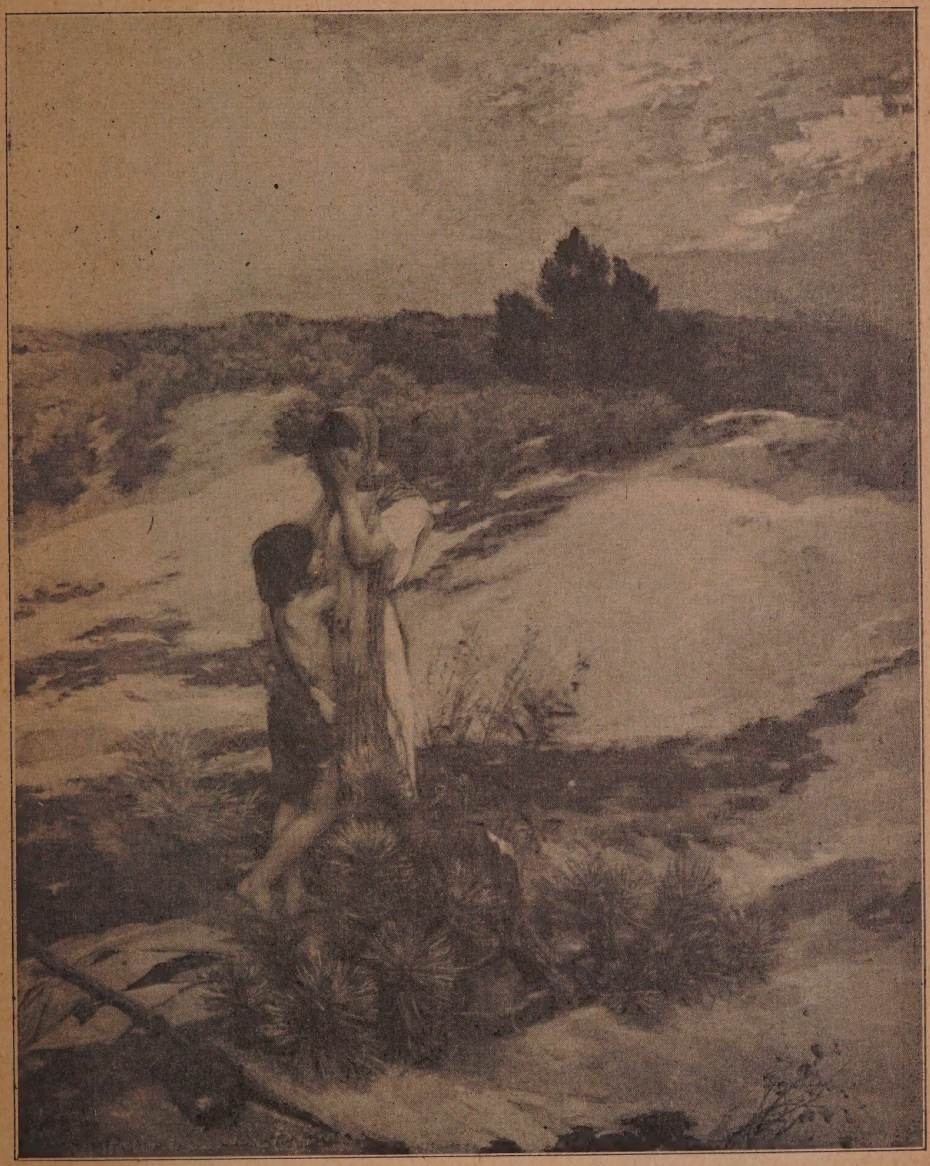
Tours. C'est à lui que Lecoq adressait ses *Lettres à un professeur de dessin* qui ont été depuis publiées. Dans la première partie de sa carrière, il s'intéressait autant à la figure humaine qu'à la nature et on remarqua surtout ses scènes bibliques modernisées, œuvres assez convaincues pour émouvoir malgré ce qu'elles pouvaient avoir d'étrange, exécutées d'ailleurs avec une conscience qui nous donnait le meilleur du préraphaélisme et aussi avec des connaissances de métier, que les préraphaélistes anglais sont loin de posséder toujours : *Voyage de Tobie, Le Départ* pour la fuite en Egypte (on est dans une ferme de l'Artois), *Judith, Agar et Ismaël.*

Le tableau d'*Agar et Ismaël* qui donne, d'une façon si profonde, l'impression de l'abandon et du désespoir l'avait mis tout à fait en vue. Cependant, à partir de ce moment, il se recueille, il se transforme. Ce ne sont plus des sujets précis qu'il aime à traiter, ce sont des scènes anonymes d'une grande généralité : les *Voyageurs, La Journée faite,* etc. Bientôt même il se borne presque exclusivement à des paysages, dans lesquels il met toute son âme, cette âme où « une tristesse inquiète » se mêle de « tendre sérénité ». Il choisit les sites les plus simples, les plus pauvres et leur fait l'aumône de son talent, formé de délicatesse et de simplicité il réussit ainsi plus d'une fois à les introduire dans le domaine du beau (1) sans avoir recours à aucun effet violent ou à aucun grand contraste de lumières. Ces contrastes il sait cependant s'en servir avec une grande habileté comme le montre son *Lendemain de Fête*. Cazin a-t-il été dépourvu de toute affectation dans le choix de ses sujets comme dans certaines parties de son exécution? nous n'en répondrions pas.

CHINTREUIL

Quoi qu'il en soit, cette poésie, cette valeur d'art que Cazin a donnée, aux sites les moins intéressants au premier aspect, on la trouvait déjà dans Chintreuil (1841-1873) qui, outre l'avantage de l'avoir précédé, l'emporte à certains égards sur lui parce qu'il est moins systématique, ne cherche pas la singularité et a une inspira-

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts* (sept. 1901) l'article de Paul Desjardins qui nous paraît exagérer la valeur de Cazin et l'importance de son rôle ; mais qui l'a fort bien compris. Il le compare ingénieusement au poète Samain.



CAZIN. — *Ismaël.* — (Musée du Luxembourg).

tion plus franche. Son exécution est moins artiste, moins délicate et sa sincérité naïve s'accommode assez bien d'une certaine timidité de touche ; la touche même se sent à peine et on dirait qu'il s'efforce de la dissimuler. Mais la profondeur aérée de sa perspective, son goût pour les paysages formés d'un petit nombre d'éléments et de larges plans, son talent à rendre la poésie des grandes étendues et les aspects divers résultant des variations atmosphériques font bien de lui le peintre de *L'Espace* (Louvre) (1). Chintreuil fut véritablement un méconnu, sauf dans les dernières années de sa vie où *L'Allée des Pommiers, La Pluie,* puis *L'Espace* forcèrent enfin l'indifférence du public. Les marchands de tableaux qui, à ce que prétendent certains d'entre eux, créent le talent des artistes et font croire ce qu'ils veulent aux critiques comme aux collectionneurs ne l'adoptèrent pas non plus, quoiqu'on pût, à certains égards, le considérer comme un précurseur de l'impressionnisme qui allait bientôt provoquer un engouement se traduisant par des enchères inconsidérées. Son désintéressement, sa réserve, sa vie retirée éloignaient de lui les intrigants. De plus sa palette trop simple, la sincérité tout unie de son exécution suffisent à expliquer l'indifférence à son égard de ceux qu'on a appelés « les amateurs d'avant-garde », dénomination tant soit peu ridicule ; car est-il nécessaire de commencer par se battre pour avoir raison? Ce n'est pas tout d'ailleurs d'être en avant. L'important est de savoir vers quoi l'on marche et l'on peut être à l'avant-garde de l'erreur et de l'absurdité, comme de la vérité et du beau! Cependant il paraîtrait que depuis quelques années, les marchands qui règlent le cours de « la bourse » des tableaux se préparent à « lancer » et à faire monter « le Chintreuil ».

Que Chintreuil ait été apprécié ou non par les amis de l'impressionnisme, c'est dans le paysage que l'impressionnisme devait avoir et a eu de bons résultats. C'est là que son analyse de la lumière, son système de la division prismatique des couleurs devaient trouver leur plus heureuse application (2). L'impressionnisme, pour le paysage, avait déjà des antécédents dans le paysage anglais (Turner) et

1. On ne peut séparer Chintreuil de son ami Jean Desbrosses qui se dévoua à sa renommée et fut son meilleur disciple. — *L'Espace* est emprunté au pays de la Bièvre et de l'Yvette. Chintreuil habita longtemps Igny.

2. Voir ce qui est dit ci-dessus à propos de l'impressionnisme en général.

aussi dans Vélasquez. Vinci lui-même dont les fonds de tableau sont si différents des entassements de fabrique et des complications de toute sorte chers à ses prédécesseurs et à la plupart des contemporains n'était-il pas à sa manière un paysagiste impressionniste? Mais les découvertes ingénieuses des impressionnistes modernes sont simplement un procédé: leur application, nous l'avons dit et l'on ne saurait trop le répéter, ne saurait constituer à elle seule une œuvre d'art. Or, trop souvent, les paysages impressionnistes, sont à la fois vides et surchargés ils ne laissent pas d'impression d'ensemble; ce sont les juxtapositions d'effets, une succession de sensations localisées en chaque point du tableau, mises bout à bout ou disposées concentriquement. Sacrifiant tout à la légèreté des surfaces lumineuses, ils n'en tombent pas moins dans la lourdeur pâteuse ou le papillotage et leurs fabriques prennent parfois l'air de pâtisseries montées. Le procédé finit par être si tyrannique que la personnalité de l'artiste disparaît presque et que la monotonie domine. Le succès se maintiendra pour ceux qui ont le mieux conservé le « préjugé » de la forme. « C'est égal, disait Th. Rousseau qui avait suivi avec sympathie ces tentatives nouvelles, c'est égal, l'arbre existe. »

Les principaux paysagistes impressionnistes ont été Jonkind (1819-1891), le véritable initiateur qui a eu la bonne fortune d'être un impressionniste sans le savoir et est resté le meilleur d'entre eux, Claude Monet (né en 1840), le chef de l'école, le premier qui appliqua d'une façon générale et systématique ses procédés, Sisley (1839-1899), Pissaro (1830-1903), Maurice Chabot, Boulard. (1)

Nos dernières expositions font espérer que l'accord se fera de plus en plus entre le maintien d'une forme suffisamment significative et les vibrations lumineuses, aussi bien pour les paysages aux grandes lignes que pour ceux qui sont surchargés de détails. C'est ce qu'il est permis de conclure de la vue de toiles telles que celles de MM. Henry Moret, Abel, Truchet, Neymark et autres.

---

1. Sans doute Johan-Barthold Jonkind est né à Rotterdam, mais a passé la plus grande partie de sa vie dans notre pays et est élève d'Eugène Isabey qui lui aussi, du moins dans ses tableaux de guerre, pourrait être considéré comme un intenteur de l'école, par la variété de sa teinte et par l'éparpillement des couleurs qui vont parfois jusqu'au « papillotement ». — Nous ne parlons ici que de ceux qui se rattachent à la France. Car sans cela, il faudrait mettre au premier rang *Segantini*, le peintre du Tyrol. Segantini s'est formé seul et ne doit rien à Monet et à son groupe. Remarquons aussi que parmi les paysages impressionnistes, les meilleurs ne sont pas toujours l'œuvre de paysagistes de profession. Aucun d'entre eux n'est supérieur comme éclat et autorité au *Port d'Alger* de Besnard.

Mais où ils restent en général incontestablement inférieurs à l'ancienne école, c'est dans la composition, la disposition et l'harmonie des masses, et surtout, « la belle disposition des plans » (1) en un mot, la véritable maîtrise qui ne dépend pas seulement du maniement du pinceau.

---

1. Lanoë, ouvrage cité. — Chose curieuse, il semble que les abus du paysage impressionniste avaient été prévus dès le 15e siècle et cela dans cette Ecole Florentine si soucieuse de la précision et de la fierté de la ligne. C'est du moins ce qui résulte d'une boutade que Léonard de Vinci attribue à Sandro Botticelli qui est bien un des peintres qu'on s'attendrait le moins à avoir à citer à propos de l'impressionnisme. « Votre ami Sandro nous disait, — écrit Léonard dans son « *Traité de la Peinture,* — qu'il ne fallait que jeter à l'aventure une éponge pleine de plusieurs « couleurs diverses contre un mur et qu'elle y imprimerait une salissure où l'on verrait un « paysage ».

III

LA PEINTURE D'ANIMAUX ET LA NATURE MORTE

VAN MARKE. — ROSA BONHEUR. BLAISE DESGOFFES. — ANTOINE VOLLON.

A l'Exposition de 1855, deux peintres s'étaient fait surtout remarquer comme animaliers : Troyon né en 1813 et Rosa Bonheur née en 1822. Après la mort de Troyon (1865), Rosa Bonheur occupa sans conteste le premier rang. Et cependant Troyon laissait un élève Van Marke, dont Edmond About pouvait dire, avec raison, à propos du salon de 1881, qu'il approchait de son maître à le toucher.

VAN MARKE

Emile Van Marke (1827-1892) naquit à Sèvres et comme Troyon travailla à la manufacture de porcelaine pour laquelle il fit des paysages signés en toutes lettres. Il affectionne, comme on l'a dit, « les gras paturages, les prairies à perte de vue coupées de flaques d'eau et de ruisseaux argentés où les bœufs paissent en liberté, ruminent au soleil couchant, l'œil contemplatif et doux » (1).

> Poursuivant d'un regard languissant et superbe
> Le rêve intérieur qu'ils n'achèvent jamais.
>
> (Leconte de Lisle.)

Ce qui domine chez lui, c'est une tranquillité magistrale. Moins véhément, moins puisssant que son maître, il est le Paul Potter français. Arrivé à la réputation, il se fixa au Tréport, puis dans la vallée de la Bresle, où il trouvait les spectacles qui convenaient le mieux à ses goûts et, à partir de cette époque, on vit le plus souvent appa-

---

1. Eugène Montrosier. Les peintres au XIX[e] siècle.

raître au fond de ses tableaux la grande image de la mer. Il a transmis son talent à sa fille Marie (Mme Diéterle).

Mais Mme Diéterle, malgré tout son mérite, ne pouvait disputer à Rosa Bonheur, la place qu'elle occupait déjà depuis longtemps. Aucune femme jusqu'à présent, n'a eu dans l'art, l'importance qu'y prit Rosa Bonheur.

ROSA BONHEUR

Elisabeth Sirani, Lavinia Fontana, Rachel Ruysch, Angelica Kauffman, Madame Lebrun elle-même ont consacré leur pinceau à des genres plus élevés, mais, quelle que soit leur valeur, ne peuvent lutter avec les grands maîtres. Rosa Bonheur, dans le genre qu'elle a choisi, se place parmi les plus célèbres.

Je ne connais pas de vie d'artiste qui se soit plus régulièrement développée. Je ne connais pas de talent qui ait été plus rapidement mûr et soit mieux resté jusqu'à la fin égal à lui-même.

Rosa Bonheur naquit à Bordeaux en 1822, d'un père qui était peintre, dans une famille où tout le monde dessinait, peignait ou sculptait (1). M. Raymond Bonheur, ayant été à Paris, et y ayant trouvé de l'occupation, y appela bientôt sa famille. La jeune Rosa Bonheur, malgré sa vive intelligence, montrait peu de goût pour le travail de la classe, dont la régularité répugnait à son caractère indépendant, mais elle aimait déjà et a toujours aimé la lecture. D'ailleurs, il lui aurait été difficile de recevoir une instruction suivie avec les nombreux déplacements de son père qui paraît avoir eu une sorte de manie du déménagement. Mais elle était passionnée pour le dessin et aussi pour la musique. On peut remarquer que beaucoup de femmes peintres ont aussi été des musiciennes distinguées : Angelica Kauffmann, Sophie Chéron (Mme de Lhay), Sofonisbe Anguis-

1. Il peut être intéressant de relever les noms des membres de la famille Bonheur qui outre Rosa Bonheur et son père ont pratiqué les arts. Son frère François-Auguste né le 4 novembre 1824, après avoir dès l'âge de dix-huit ans été répétiteur dans une pension de Pithiviers commença à exposer en 1845 et fut décoré en 1867. Il mourut le 22 février 1884. Il s'était établi dans la vallée de l'Yvette à Magny-les-Hameaux, où il habitait une maison qui avait appartenu au peintre animalier Brascassait. Un autre frère Jules-Isidore, né le 15 mai 1827, d'abord peintre, puis sculpteur à partir de 1848, fut décoré en 1894. Il est mort non marié. Sa sœur Juliette (1830-1891), épousa l'année même de sa première exposition, M. Peyrol, l'éditeur des lithographes de Rosa Bonheur. Elle peignit de préférence des moutons. Elle a laissé deux fils. Hippolyte Peyrol, sculpteur (médaille de 1re classe 1894), et René Peyrol, peintre (1860-19000). Enfin Germain Bonheur fils du second mariage de Raymond Bonheur, pratiqua aussi la peinture, fut élève de Gérôme à l'Ecole des Beaux-Arts, se maria en 1877 et mourut sans enfants en 1888.

VAN MARKE. — *La Falaise.*

ciola, la fille du Tintoret, M^me^ Lebrun. Ses goûts se déterminèrent bientôt pour la peinture d'animaux. Sans négliger le Louvre, elle pratiquait surtout les marchés, les abattoirs, les galeries du Museum, se livrant même à des travaux de dissection. L'un des appartements que son père occupa, ayant une terrasse, elle y avait constitué une sorte de jardin suspendu, où elle introduisait des animaux divers. Comme les peintres l'ont fait plus souvent qu'on ne le pense, elle modelait en terre glaise ou en cire, dans les dimensions qu'ils devaient avoir dans le tableau, les animaux qu'elle voulait peindre, puis elle les groupait, leur donnait le geste voulu, et étudiait avec une lampe les jeux de lumière qui devaient le mieux convenir à leur ensemble.

Dès l'âge de dix-huit ans, en 1840, elle exposait deux tableaux qui furent remarqués. En 1842, elle exposait : une *Vache couchée*, un paysage : *Effet du soir sur un pâturage ;* un *Cheval à vendre ;* plus une sculpture très remarquable (Brebis tondue). Au Salon de 1845, où elle avait six envois, elle obtenait une médaille de 3^e^ classe ; on signalait déjà chez la jeune artiste, outre ses autres mérites, un remarquable sentiment de la composition. Elle alla ensuite en Auvergne, et y montra cette curiosité intelligente pour caractériser les races locales qui a été un de ses mérites les plus originaux. Son salon de 1847 était tout Auvergnat et se rapportait spécialement au Cantal.

Au Salon de 1848, où elle envoyait six tableaux et deux sculptures (un taureau qui rappelle la célèbre vache du sculpteur antique Myron, et une brebis) ; elle eut un succès éclatant et l'on peut rapprocher son nom de celui d'une jeune femme, célèbre depuis plusieurs années, George Sand qui justement alors occupait sa plume à ces romans champêtres qui seront peut-être son meilleur titre (1).

Elle obtint une médaille de première classe. Quittant alors la rue de Rumfort, et l'atelier paternel, elle s'établit jusqu'en 1854, au numéro 56 de la rue de l'Ouest, véritable cité artistique où se trouvaient déjà Heim, Yvon, Droz, Signol (2).

C'est là qu'elle peignit le *Labourage Nivernais*, exposé en 1849, acheté pour le Luxembourg et qui est resté un de ses tableaux les plus populaires. Sans parler des attelages et des paysans qui les con-

---

(1) *François le Champi* parut en 1844, la *Mare au Diable* en 1846, la *Petite Fadette* en 1848.

(2) Cette maison existe toujours, mais aujourd'hui la rue de l'Ouest a pris le nom de la rue d'Assas dont elle était le prolongement.

duisent, on y admira aussi la réalité avec laquelle avaient été vendues les mottes de la riche terre nivernaise, brisées par le choc de la charrue.

Au Salon de 1853, son *Marché aux chevaux*, n'était peut-être pas, au fond, une œuvre supérieure, mais ses dimensions beaucoup plus considérables, le caractère différent et plus animé du sujet, lui avaient permis d'y manifester davantage sa science. A cette époque, les artistes décorés étaient seuls exempts du jury d'admission et on ne décorait pas les femmes. Par un décret spécial, plus honorable que la décoration ne l'aurait été, Rosa Bonheur était exempté dorénavant de ce Jury d'admission. Le décret du Moniteur associait à ce privilège, la miniaturiste M^me^ Herbelin.

Le *Marché aux chevaux* fut vendu quarante mille francs à un des plus importants marchands de l'Angleterre, M. Gambard qui en fit faire aussi une réduction par l'auteur. Il vendit bientôt cette réduction soixante-quinze mille francs. Quant au grand tableau, après diverses vicissitudes, il fut acheté en 1877 ou 1878, deux-cent soixante-quinze mille francs par Van der Bilt, qui le donna au Musée de New-York. La réduction est à la National Gallery de Londres. Du premier coup, le *Marché aux Chevaux* lui avait donné en Angleterre, en ce pays si passionné pour le sport, une réputation égale à celle qu'elle avait en France et les Anglais eux-mêmes n'hésitaient pas à la rapprocher de leur célèbre animalier Edwin Landseer. Aussi, lorsqu'elle accepta d'aller passer quelque temps en villégiature au-delà de la Manche chez M. Gambard, son voyage fut-il un événement. Elle trouva auprès de M. Gambard, Sir Charles Eastlake, le président de l'Académie royale ainsi que Edwin Landsar. Elle fut reçue triomphalement à Birmingham, puis s'embarqua à Liverpool pour l'Ecosse avec M. Gambard et ses hôtes. Elle devait faire dans ce pays si pittoresque, et où la vie pastorale s'est bien maintenue, dans plusieurs districts, provision de souvenirs et d'études. Les graveurs anglais les plus en vogue, Cousins, Thomas Landseer (frère d'Edwin), Charles Lewis, Davey, Edward Goodall, Simmons, Atkinson, Ryall, se disputaient l'honneur de graver ses tableaux, sûrs d'ailleurs du succès de ces planches (1).

(1) Prévenus ainsi par les graveurs anglais, les graveurs français ont peu travaillé d'après Rosa Bonheur. Il n'en est pas de même des lithographes Sirony, Soulange-Teissier et même des peintres qui, justement estimés pour leurs compositions originales n'ont pas dédaigné d'employer leur crayon à reproduire les meilleures œuvres de leur confrère Jules Didier, Jules Laurens, Anastasi, Veyrassat.

Depuis 1854, Rosa Bonheur avait quitté la rue de l'Ouest pour la rue d'Assas où elle s'organisait un atelier de dimensions et de dispositions inusitées qui tenait de la ferme et de la ménagerie. En même temps, elle s'était fait construire, un autre atelier en pleine campagne à Chevilly. Quelques années plus tard (1860), voulant vivre plus complètement au milieu de la nature, elle abandonnait la rue d'Assas et Chevilly pour se retirer au château de By (commune de Thomery), dans la forêt de Fontainebleau. Enfin, peu de temps avant sa mort, elle avait entrepris de se faire construire un atelier gigantesque dont elle ne put profiter.

C'est au château de By, que l'impératrice Eugénie vint la voir en 1865 : « J'ai ici, lui dit l'auguste visiteuse, un petit bijou que je vous ai apporté de la part de l'empereur. Il m'a autorisé à profiter de mon dernier jour de régence pour vous annoncer votre nomination dans la Légion d'honneur ». Cette nomination marque une date dans l'histoire du féminisme. C'était la première fois, qu'une femme était décorée au titre civil. Les mérites éclatants et très précis de Rosa Bonheur avaient, l'intervention de l'impératrice aidant, fait tomber le préjugé.

Elle devait recevoir cinq plus tard, en 1870, une visite d'un autre genre. C'était un officier allemand, lui apportant de la part du prince Frédéric-Charles de Prusse, un sauf-conduit mettant le château de By à l'abri de toute réquisition. Elle refusa cette faveur et déchira devant l'officier le sauf-conduit qu'il lui présentait. Vers le même temps, elle distribuait aux paysans des environs, vingt sacs de blé que M. Gambard lui avait envoyé en prévision des événements. Décorée de la croix de San Carlos du Mexique par l'empereur Maximilien, en 1865, de la croix de Léopold, de Saint-Jacques de Portugal, de la croix d'officier de la Légion d'honneur par le président Carnot (1893), sur la proposition de M. Camille Krantz, commissaire général de la France à l'exposition internationale de Chicago, commandeur d'Isabelle la Catholique, membre de l'Académie d'Anvers, ces honneurs ne la détournaient pas du travail. Si elle parut peu aux salons annuels à partir de 1853, on la revit aux expositions internationales, en 1855 (*La fenaison en Auvergne*) et en 1867, à Paris, en 1862, à Londres. En 1897, elle exposait encore, chez Georges Petit, quatre pastels d'une grande vigueur. Lorsqu'elle mourut le 25 mai 1899, à l'âge de soixante-dix-sept

ROSA BONHEUR. — *Le Labourage Nivernais.*

ans, après une vie si bien remplie, on put dire que la mort la prenait encore trop tôt, car elle laissait inachevé, quoique fort avancé, son *Battage du blé,* toile de dimensions exceptionnelles qu'elle avait commencé depuis vingt ans et où se voyaient onze chevaux de grandeur naturelle.

Pour mesurer toute l'activité de Rosa Bonheur, il faudrait aussi rappeler ce qu'elle a fait pour l'enseignement de l'art. Succédant dans la direction de l'Ecole de dessin pour jeunes filles de la rue de Touraine-Saint-Germain, aujourd'hui rue Dupuytren, à son père qui venait de mourir, c'est pour ses élèves qu'elle dessina ses grandes et petites études d'animaux reproduites en lithographie. Dans le discours qu'elle prononça à la distribution des prix (1856), elle faisait entendre ces paroles : « Avant de prendre un pinceau, assurez d'abord votre crayon. Ne vous hâtez pas de quitter l'école. Celles qui apportent en naissant la faculté de la couleur ne la compromettront jamais pour avoir retardé de quelque temps le moment de la mettre en exercice et elles ne risqueront pas de l'appliquer à faux. Si l'on tient de la Providence un germe de talent, ce serait folie de le gaspiller pour vouloir en tirer des fruits précoces qui n'auraient aucune valeur. »

Rosa Bonheur aurait pu mourir aussi jeune que Paul Potter et laisser déjà un nom célèbre. Dès 1853, son nom était connu de toute l'Europe et même de l'Amérique. Mais sa mort prématurée aurait été peut-être une plus grande perte pour l'art. Car Paul Potter, lorsqu'il quitte les tranquilles pâturages de sa province, est en général peu heureux (1) et il est peu probable qu'il eût su étendre son champ d'observation comme l'a fait Rosa Bonheur. Rosa Bonheur en effet, saura représenter, avec un sentiment toujours exact de leur nature propre, les bœufs qui soufflent au bout du sillon, les chevaux se cabrant au milieu du marché, le cerf aux yeux inquiets, maître Renard au nez pointu, Jeannot-Lapin « allant faire à l'aurore sa cour parmi le thym et la rosée », ou même le Lion, grand personnage peu scrupuleux dont Jeannot-Lapin fera aussi bien d'éviter la rencontre.

Dans tous ses sujets divers, la science de Rosa Bonheur est également sûre. C'est ainsi que les dessins qui lui ont été demandés

(1) Voyez par exemple la *Chasse à l'Ours* du musée d'Amsterdam.

pour accompagner des livres d'agriculture, qu'il s'agisse de chevaux, de vaches, de modestes ânes ou de paisibles moutons marquent avec tant de netteté les signes distinctifs de chaque race, qu'ils font autorité auprès des agronomes. Mais cette science n'est jamais pédante. C'est avant tout le sentiment de la vie qui domine. Non seulement elle connaît à fond les formes extérieures et l'anatomie des animaux qu'elle reproduit ; mais on sent qu'elle anime et qu'elle comprend ceux que l'on a appelés nos « frères inférieurs ». Elle les comprend si bien que sa sympathie, si grande qu'elle soit, ne l'entraîne pas à donner à ces humbles personnages des sentiments qui leur sont étrangers, à en faire des poètes rêveurs ou des héros romantiques, comme l'a fait trop souvent son illustre rival anglais, Landseer. Et cependant son tableau intitulé *Inquiétude maternelle,* pour ne prendre qu'un exemple, tableau où il s'agit simplement d'un poulain, n'est-il pas un petit drame et un drame « moral ».

Comme les grands animaliers hollandais avec lesquels elle n'a pas à craindre la comparaison, elle a été, malgré l'uniformité parfois trop grande de son exécution, un très bon paysagiste. Car elle apporte partout sa conscience dans l'étude et sa facilité à rendre nettement ce qu'elle a bien vu et bien compris. Dans la série de tableaux intitulés *Pâturages,* elle nous a présenté non seulement des races d'animaux, mais les sites caractéristiques des principales régions de la France, aussi bien que les types particuliers des paysans qui les habitent. Elle fait preuve de la même netteté expressive, dans ses sujets empruntés à l'étranger, depuis les bergers des highlands jusqu'aux bourriquaires aragonais.

C'est à son frère survivant, Isidore Bonheur que son admirateur Gambard a commandé son monument. Il se compose d'un socle quadrangulaire sur les faces duquel sont sculptés le médaillon de Rosa Bonheur, et de bas-reliefs rappelant trois de ses tableaux les plus connus : *le Labourage Nivernais, le Marché aux chevaux,* le *Roi de la Forêt* (un cerf). Au-dessus est placé la reproduction agrandie du taureau sculpté par l'artiste elle-même.

BLAISE DESGOFFES

Pascal a dit : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux (1) » ! Si Pascal a raison, quel genre de peinture serait plus vain que la « nature morte ». Mais n'en déplaise à l'esprit du philosophe, rien ne montre mieux la valeur propre de l'art que l'intérêt qu'il sait donner aux originaux les plus humbles et, par eux-mêmes, les moins significatifs. A cet égard, la peinture de nature morte peut, au contraire, mieux que toute autre, nous donner une excellente leçon d'esthétique. « On dit bête comme un choux, disait Jules Dupré. Qui oserait dire bête comme un choux peint par Chardin ! »

Je ne crois pas que Chardin ait été égalé par aucun des peintres de nature morte qui ont suivi. Mais depuis Chardin aucun d'eux ne s'est élevé plus haut que nos contemporains Blaise Desgoffes (1830-1901) et Antoine Vollon (1833-1900).

Blaise Desgoffes se plaît surtout aux choses précieuses, bijoux, orfèvreries, curiosités, bibelots rares, riches étoffes brochées d'or et d'argent, émaux, ivoires et pierreries. Dessinateur ferme et intelligent, non seulement il reproduit les détails avec une précision et une finesse à rendre jaloux les Hollandais les plus méticuleux, mais, sous cette infatigable application de pinceau il conserve à chacun les objets qu'il reproduit, leur caractère et leur physionomie particulière.

« Entre ses modèles et ses reproductions, a dit Théophile Gautier, à propos de son exposition de 1861, il n'y a d'autre différence que le poids spécifique. Il a rendu toutes les matières dures, luisantes, polies, transparentes, réfractaires pour ainsi dire à la peinture, avec une puissance d'illusion véritablement incroyable. Mais ce fini n'a rien de pénible ni de mesquin. Chaque objet d'art garde son style, son cachet, sa date. Les petits bas-reliefs à figurines de l'aiguière sont admirablement dessinés, la statuette de Jean de Bologne a le galbe le plus fin. Un rayon de soleil traverse le buste de

1. On montrait sur le forum romain à un député des Teutons, une peinture d'un grand prix représentant un vieux berger appuyé sur son bâton et on lui demandait combien il estimait cette peinture ! — Je ne voudrais pas même de l'original vivant, répondit-il, quand on me le donnerait pour rien. L'orgueil intellectuel du penseur et la bonhomie ignorante du barbare se rencontraient ici dans une même méconnaissance de l'art.

la vierge en cristal sans en altérer le modelé le moins du monde... Et tout cela est d'une couleur magnifique. Il semble que M. Desgoffes peigne avec une palette de pierres précieuses. »

Cependant, en dépit de cette variété et de cette richesse de ton local, Desgoffes n'est pas un grand coloriste. Ses tableaux manquent d'effet, d'unité et de puissance. A cet égard, il reste inférieur à Vollon qui d'ailleurs ne s'est pas borné à la seule nature morte.

ANTOINE VOLLON

On peut dire que, malgré les dures épreuves qu'il a traversées, Vollon, si l'on considère l'ensemble de sa vie, fut un homme heureux, bien qu'il n'ait pas toujours su jouir de son bonheur. Non seulement il put arriver à suivre sa vocation, mais, dès qu'il eut mis le public à même de le juger, il trouva aussitôt des protecteurs ; son talent ne fut jamais contesté et, quoiqu'il cultivât un genre auquel l'institut n'ouvrait guère ses portes (1), il entra en 1897 à l'Académie des Beaux-Arts, plus facilement à coup sûr, que ne l'avait fait Delacroix, et tandis que Puvis de Chavannes mourait l'année suivante sans en avoir fait partie.

Mais il dut, comme tant d'autres artistes dont nous avons déjà parlé, faire preuve d'une grande persévérance de volonté pour entrer dans la carrière qui devait le conduire de la pauvreté à la fortune, de l'obscurité à la célébrité.

M. Dagnan-Bouveret, son successeur à l'Institut, a écrit sur lui une excellente notice qui nous a fort bien fait connaître comment il parvint à son but.

Il était né à Lyon, le 20 avril 1833, dans cette ville active et mystique qui occupe une si grande place dans l'art industriel de la France, comme dans son histoire religieuse. Il appartenait à une de ces familles d'ouvriers artistes qui y sont nombreux, et la famille Vollon s'était fait depuis plusieurs générations une réputation parmi les ferronniers. Dès son enfance, Vollon avait montré pour le dessin des goûts qui n'avaient rien de contraire à la profession qu'il voyait exercer autour de lui. Mais Jean-Baptiste Vollon, son père,

1. Vollon est, si nous ne nous trompons, le premier et jusqu'ici le seul peintre de nature morte qui ait été membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis sa reconstitution

mourut jeune encore. Mme Vollon restait veuve avec trois enfants, notre futur artiste et deux filles. Il était indispensable que le fils se mît au plus tôt en état de gagner sa vie. Sur le conseil d'un professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, il fut décidé qu'il serait graveur sur métaux, métier où ses aptitudes de dessinateur lui seraient fort utiles et qui ne répugnerait pas trop à ses goûts naturels auxquels la difficulté des circonstances l'empêchait de s'abandonner complètement. Il entra donc dans une maison importante de Lyon, la maison Charasse, où il fut bientôt apprécié comme un des meilleurs ouvriers. A dix-huit ans, après quatre ans d'apprentissage, il eut l'honneur de se voir confier la gravure du bâton de maréchal de Castellane qui était alors commandant général de Lyon (1852).

Mais il rêvait toujours de peinture. A défaut de mieux, il s'arrêtait en allant à son atelier devant les peintres en bâtiments pour les regarder travailler. Il admirait surtout la manière dont ils imitaient les marbres et devant ce travail, qui lui paraissait prestigieux, « des brosses se jouant au milieu des couleurs, il restait fasciné sous le charme d'aspirations vaguement entrevues. » (Dagnan).

Une lecture vint préciser ses ambitions. Il avait vu à la devanture d'un libraire, l'*Histoire des peintres célèbres*, par Valentin, un de ces volumes sans prétention de la librairie Mame qui contribuaient à donner le goût des ambitions légitimes au jeune public auquel ils s'adressaient (1). Le volume coûtait 1 fr. 50. Antoine Vollon ne possédait que vingt sous, car il remettait fidèlement à sa mère chaque semaine, la totalité de son gain, ne conservant que ce qu'elle pouvait lui laisser. Il se demandait avec inquiétude combien de temps il lui faudrait encore pour économiser les dix sous qui lui manquaient. « Il se rend alors à l'église, nous apprend encore M. Dagnan, et devant l'image de la Vierge, il s'agenouille. Naïvement, dans son ardente prière, il lui demande de l'aider à acquérir au plus tôt ce qu'il désire. En sortant de l'église, à ses pieds, entre deux pavés, il voit briller une petite pièce d'argent. » Il court chez le libraire, s'empare de son trésor et apprend combien de pauvres enfants, aussi peu et même moins favorisés que lui, sont arrivés cependant à être de grands peintres... Plus tard, dans les circonstances difficiles, ou lorsqu'il entreprendra quelque œuvre qu'il

1. Valentin a fait aussi dans la même collection *Les Artisans illustres*.

DAUBIGNY. — *Paysage au bord de la rivière de l'Oullins.*

aura particulièrement à cœur, « il ira parfois allumer un cierge à l'autel de la Vierge et toujours il conservera le livre de Valentin... »

De chez Charasse, il entra chez le graveur Vibert, puis, la situation paraissant s'améliorer, il put passer une partie de son temps à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon.

Mais pour aider sa mère et ses sœurs, il se résigne à demander de l'ouvrage à une grande maison industrielle, la maison Rogeat. Là on l'occupe à peindre sur fonte émaillée des sujets de genre et des paysages sommaires pour poêles et fourneaux, sujets s'inspirant surtout des œuvres hollandaises ou flamandes du XVII^e^ siècle, et des peintures françaises du XVIII^e^. Dans ce travail de pratique facile et qui convenait d'ailleurs à ses goûts, il aurait pu oublier les bases plus sérieuses de l'enseignement artistique, et, à supposer même qu'il pût plus tard embrasser la carrière qu'il rêvait, n'être plus qu'un artiste habile sans doute, mais frivole. Heureusement, il avait soin de se lever avant l'aurore, pour aller se retremper directement à la grande source de l'art, étudier la nature même et dessiner d'après les modèles qu'elle lui offrait sans compter. C'est ainsi qu'on aurait pu le rencontrer au point du jour sur les bords de la Saône ou la vallée de l'Iseron, à l'île Barbe, ou à Francheville, à Oullins, à Chaponost où les champs et les prairies sont çà et là traversés par la ligne des arcades ruinées des aqueducs romains. Parfois même, il poussait jusqu'à la vallée plus solitaire de l'Azergues, à Chasay.

M. Rogeat, qui appréciait ses services l'amena à ses frais, en 1859, visiter les musées de Paris. Mais l'impression que lui fit éprouver le musée du Louvre réveille toutes ses espérances, met fin à toutes ses incertitudes. Il quittera Lyon, et deviendra peintre quand même.

Il retourne cependant à Lyon avec son patron ; mais, dès le 28 juin de la même année, il était de nouveau à Paris où il trouvait un gîte chez un lyonnais son ami, le graveur Soumy. Il a presque aussitôt la chance de trouver à vivre en vendant à bas prix, à un petit marchand de tableaux, quelques toiles qui par leurs sujets étaient d'un placement relativement facile dans les salles à manger bourgeoises.

Puis apparaît un personnage assez mystérieux, un amateur que M. Dagnan se contente de désigner comme « un personnage assez

haut placé ». Ce personnage, qui se fait passer pour un négociant en vins, lui commande un certain nombre de tableaux à cent francs pièce. De plus, il approvisionne Vollon de victuailles que l'artiste garde comme modèles dans son atelier avant de les livrer à la cuisine, au risque d'en diminuer la fraîcheur. Bientôt, l'administration des Beaux-Arts lui donne à copier *L'Adoration des bergers,* de Ribera, ce qui est pour lui un excellent exercice. Il eut aussi un protecteur dans Alexandre Dumas fils. Enfin il paraît au salon de 1864 avec *Art et Gourmandise* et un *Intérieur de Cuisine*. Dans le livret il avait eu raison de ne pas faire suivre son nom de celui de son maître. Car il n'avait eu jamais de professeur attitré et s'était formé presque seul. L'on doit donc lui savoir doublement gré de ne pas s'être abandonné à toutes les fantaisies du caprice individuel, surtout étant doué, comme il l'était, d'un tempérament d'artiste vraiment original. Il est fort remarquable que sa plus grande admiration ait été à Phidias qui l'émerveilla lorsqu'il visita le British Museum. Il avait voulu acheter les moulages en vraie grandeur du Thésée et de l'Ilisus « pour les avoir toujours devant lui dans son atelier ». Reconnaissant qu'ils étaient trop grands pour y être placés, il s'en procura du moins une réduction.

Mais revenons à la période de début de notre peintre. Dès l'année suivante (1865), un nouvel *Intérieur de cuisine* lui vaut une médaille. En 1866, le *Singe à l'accordéon* (Musée de Lyon), le *Retour du marché* (Musée d'Auxerre) montraient que son talent était déjà mûri et sûr et que son brillant début n'était pas dû à quelque heureuse rencontre d'inspiration et d'exécution. Il avait d'ailleurs été remarqué par le directeur des Beaux-Arts, le comte de Nieuwerkerke, qui lui avait commandé le tableau *Curiosités* qui, exposé en 1868, lui valut encore une médaille et fut placé au musée du Luxembourg. Au même salon il avait fait son premier envoi de figure humaine avec le portrait de Pierre Planchaud, pêcheur à Mers près du Tréport. En 1869, nouvelle médaille obtenue avec le tableau *Après le bal,* où ce peintre plutôt rustique montrait qu'il savait également comprendre et exprimer les élégances mondaines.

En 1870, en même temps que *Un coin de mon atelier,* il présentait des *Poissons de mer,* une de ses peintures les plus puissantes et les plus connues. Il avait remarqué ces poissons dans la pêche du père Planchaud au moment où il déchargeait ses filets. Il avait

voulu immédiatement les peindre. Mais il n'avait que sa boîte à couleurs. Où trouver sur-le-champ un châssis ou un panneau? Il aperçoit à la fenêtre de la chaumière voisine un volet bien vieux, bien sec, bien brûlé par le soleil de nombreux étés; il le décroche, et entreprend aussitôt son travail sur place. La nuit le surprend, lorsqu'il travaillait encore. Le lendemain matin, il n'y avait plus que quelques touches à ajouter et avait terminé en un jour une de ses maîtresses œuvres. C'est à la suite de cette exposition qu'il était décoré, six ans après son premier salon. En 1871, il n'exposa point. Mais en 1872, il réapparaissait avec une toile fraîche et brillante, *Le Jour de l'An*, qui rappelait *Après le bal*. La franchise et la largeur de son exécution, l'éclat solide de son coloris eurent à se manifester sur des surfaces plus grandes que d'habitude dans sa copie du plus célèbre des Franz Hals de Harlem, *La Compagnie des Archers de Saint-Georges*, toile qu'on voit à l'Ecole des Beaux-Arts, et qui était destinée au musée des copies que voulut instituer Charles Blanc pendant qu'il était directeur des Beaux-Arts.

Cependant, malgré tous ses succès, Vollon était inquiet, plein de souci, mécontent souvent de ce qu'il faisait (1). Car, s'il avait la main agile et sûre, il arrivait parfois difficilement à bien saisir la conception artistique qui pouvait le satisfaire. Cette agitation morale se traduit par le goût du déplacement. Il trouve que son atelier du boulevard de Clichy « lui jette un sort », comme il le disait à son fils Alexis. Il change d'installation, va tous les jours travailler aux Halles, achète au Tréport une ferme à condition qu'elle lui sera livrée « nature » avec tout ce qu'elle contient. Voulant prendre une vue de Notre-Dame, il loue un appartement sur les quais de l'île Saint-Louis; puis renonce à terminer le tableau et peu après, nous le retrouvons à Montmartre. Mais qu'importe ces changements de lieu, si l'on emporte toujours son inquiétude avec soi?

C'est du reste dans cette période moralement et matériellement agitée que le talent de Vollon s'étend et s'élargit. Se sentant un maître peintre, il ne croit pas devoir se cantonner, — en dépit des tentations de la vogue, qu'il redoute d'ailleurs, et contre lesquelles il se défend — dans la nature morte. Il aborde le paysage et s'attaque de plus en plus à la figure humaine. Ni lui ni le public n'ont à

1. Il alla même juqu'à détruire (tout à fait à tort, disent ceux qui l'ont vu) le portrait de la baronne Double de Saint Lambert (1879).

s'en plaindre. En 1876, sa *Femme du Pollet* fit sensation. Elle rappelait le réalisme puissant et simple des grands peintres espagnols. L'Espagne, on le sait, le préoccupait alors, on en avait d'ailleurs la preuve dans l'*Espagnol* qu'il exposait en 1878 et son *Guitarero Aragonais* de 1885.

Quant à ses paysages, *Vue du Tréport, Route de Roquencourt,* le *Pont-Neuf, Cour de ferme en Seine-et-Oise, Vue de Dieppe* (qui lui valut le prix Houllevigne en 1897), ils montrent qu'il aurait pu à ce seul titre se faire une grande place dans notre école.

Officier de la Légion d'honneur à la suite de l'exposition universelle de 1878 où il avait obtenu une médaille de première classe, il entrait à l'Institut en 1897 comme successeur de Français. Il mourut, on peut le dire, en plein triomphe, le 27 août 1900, lorsqu'il venait de se voir décerner la grande médaille d'honneur. Son fils Alexis, peintre comme lui, recevait cette même année, la croix de la Légion d'honneur.

Vollon a été le premier peintre de nature morte de son temps. Il est curieux de retrouver chez un peintre d'une nature rustique dont la culture n'avait eu rien de raffinée, et qui appliquait son talent à des sujets qui n'avaient rien de philosophique ou du subtil, cette inquiétude, cette agitation que l'on a à signaler chez tant d'artistes du XIX^e^ siècle.

Qu'on est loin de la douce intimité qui se dégage des natures mortes de Chardin. Dans ses harmonies tranquilles, Chardin n'a-t-il pas mieux pénétré l'âme des choses que Vollon dans ses puissantes et brillantes compositions. Les natures mortes de Chardin ont même, pourrait-on dire, quelque chose de familial, et sont comme la suite du *Benedicite,* de *La Pourvoyeuse* ou de *la Mère laborieuse*. Cela n'empêche pas que les œuvres de Vollon ne puissent légitimement occuper leur place dans les musées à côté de celles de Chardin (1).

---

1. Le peintre qui, de notre temps rappelle le mieux Chardin n'est pas un Français; c'est un sujet turc, Zakarian, né à Constantinople, mais Arménien d'origine, qu'on a appelé d'amusante façon « Don Chardin d'Arménie » par allusion à la pièce de Scarron « *Don Japhet d'Arménie* ». La nature morte étend son domaine à tous les temps et à tous les pays. La représentation des tapis d'Orient dans les peintures du Moyen-Age et de la Renaissance a servi de documents pour la classification et la détermination de l'ordre chronologique des diverses fabrications musulmanes, attestant par exemple qu'à la date du tableau, tel mode de tissage, et tel système de décoration existait déjà.

FROMENTIN. — *Une Audience.*

IV

LA PEINTURE EXOTIQUE. — L'ORIENTALISME

FROMENTIN. — BELLY. — HENRI REGNAULT BENJAMIN CONSTANT

FROMENTIN

Le désir de la nouveauté, aussi bien que la facilité croissante des voyages, engageait les peintres du dix-neuvième siècle à aller chercher des motifs de tableaux hors de leur pays. Le goût de la couleur chère aux romantiques, aussi bien que les récits de l'insurrection grecque et des guerres d'Algérie, sans parler des souvenirs plus lointains de notre expédition d'Egypte, les attirait surtout vers

l'*Orient*, c'est-à-dire vers tout pays, quelle que soit sa position géographique par rapport à nous, où l'on trouve les cavaliers enturbannés et en burnous, des harems, des mosquées et du soleil.

L'Orientalisme, au moment où Fromentin parut formait tout un groupe dans notre école, un groupe illustre qui comptait parmi ses membres, Decamps, Marilhat et Delacroix. Delacroix tira de l'Orient les sujets de toiles éminentes, mais qui ne sont qu'un épisode dans le vaste ensemble de son œuvre. Decamps et Marilhat furent des spécialistes du genre. Mais, chose singulière! ils nous présentèrent deux Orients tout différents. Après la mort de Decamps (Marilhat, plus jeune que lui, l'ayant précédé dans la tombe), Fromentin fut reconnu comme le chef incontesté des orientalistes. Cependant, c'est à l'ecole de Marilhat qu'il se rattache. « Autant Decamps, dit Er. Chesneau, est violent, heurté, contrasté, autant les lumières y sont éclatantes : autant Fromentin (plus encore que Marilhat) est harmonieux et doux, malgré l'évidence d'une chaleur torride sous un soleil aveuglant. »

Quelle est de ces deux manières, la véritable ? Qui doit-on croire de Decamps ou de Fromentin?

En dépit de la haute autorité de Decamps, c'est à Fromentin que les peintres, ses contemporains et ses successeurs, semblent avoir donné définitivement raison (1).

En effet, comme lui, ce qu'ils y ont vu le plus ordinairement « c'est une immobilité radieuse, la fixité un peu morne du beau temps, une sorte d'impassibilité qui du ciel semble être descendue sur les choses et, des choses, avoir passé dans les visages. La première impression qui résulte de ce tableau ardent et inanimé composé de soleil, d'étendue et de solitude est poignante et ne saurait être comparée à aucune autre. Peu à peu cependant l'œil s'accoutume à la grandeur des lignes, au vide de l'espace, au dénûment de la terre et, si l'on s'étonne encore de quelque chose, c'est de demeurer sensible à des effets aussi peu changeants et d'être aussi vivement remué par les spectacles en réalité les plus simples. La lumière même lorsqu'elle est d'une incroyable vivacité, reste diffuse et ne cause ni étonnement, ni fatigue. Elle nous baigne également, comme

1. Il est bon cependant de remarquer que Decamps et Fromentin n'ont pas peint le même Orient. Decamps s'occupe surtout de la Syrie et de la région du Liban; Fromentin de l'Algérie et des régions voisines du Sahara.

une seconde atmosphère, de flots impalpables. Elle enveloppe et n'aveugle pas. D'ailleurs l'éclat du ciel s'adoucit par des bleus si tendres, la couleur de ces vastes plateaux couverts d'un petit foin déjà flétri est si molle, l'ombre elle-même de tout ce qui fait ombre se noie de tant de reflets que la vue n'éprouve aucune violence et qu'il faut presque de la réflexion pour comprendre comme la lumière est intense. »

On voit par cette page exquise que la peinture de Fromentin ne saurait être mieux définie que par Fromentin lui-même. C'est que chez Fromentin (et cette page suffirait à le prouver), l'écrivain vaut le peintre. Son originalité, tout à fait moderne, s'allie à toute la simplicité de la forme classique. Son style, tout imprégné de la tradition nationale, n'a besoin que des formes les plus françaises pour exprimer des idées nouvelles, traiter des matières spéciales ou décrire des pays lointains. Son roman de *Dominique* est le premier en date et est resté un des meilleurs de nos romans d'analyse psychologique subtile (1). Les *Maîtres d'autrefois* ont renouvelé la critique artistique. Par ses récits de voyage *Un été dans le Sahara, Une année dans le Sahel,* il a été dans la littérature descriptive un novateur aussi fécond que Bernardin de Saint-Pierre ou Chateaubriand.

Eugène Fromentin avait d'abord été destiné à la magistrature. Il était né à La Rochelle le 24 octobre 1820. Son père était médecin et, pendant qu'il poursuivait ses études médicales, à Paris, avait fréquenté aussi l'atelier de Victor Bertin qu'on pouvait appeler le grand-prêtre du paysage dit historique. Sa mère était très pieuse, très distinguée d'esprit et de sentiment : il lui doit beaucoup. Envoyé à Paris pour faire son droit, il le fit sérieusement et ne commença à s'occuper de peinture qu'en 1840, tout en fréquentant l'étude de M[e] Denormandie.

Cependant sa vocation artistique s'affirmait de plus en plus. Son père lui permit de la suivre ; mais lui choisit son maître et le fit entrer dans l'atelier de Charles Rémond, un des disciples les plus en vue de V. Bertin. Heureusement qu'un an plus tard, nous le retrouvons chez Cabat « dont la distinction d'esprit et de talent répondait, comme le dit L. Gonse, à ses intimes tendances ». Son

1. Malgré sa nouveauté, *Dominique* peut se rattacher à la tradition et, dans son étude sur Madame de Lafayette, le comte d'Haussonville a ingénieusement rapproché le roman moderne de la *Princesse de Clèves*.

premier tableau représentait une ferme des environs de La Rochelle : la maison de Saint-Maurice où il avait été élevé et où il est revenu mourir. Ce tableau fut peint en 1846. Mais au salon de 1847 où il fut exposé, l'artiste y avait joint des sujets bien différents : *Mosquée d'Alger, Gorges de la Chiffa*. C'est que, dans l'intervalle, Fromentin vait fait un premier voyage en Orient, événement capital dans sa vie d'artiste et qui le révéla à lui-même. Cependant au milieu de tout ce qu'il vit d'éblouissant dans ce monde nouveau, au milieu de ces paysages africains qu'il devait tant aimer et si bien comprendre, le souvenir de son cher Saint-Maurice lui était toujours présent. Disant adieu dans le Sahel à un rouge-gorge perdu et épuisé qu'il avait recueilli et qu'il laissait partir après avoir réparé ses forces :

« Connais-tu, lui ai-je dit, avant de le rendre à sa destinée, avant de le remettre au vent qui l'emporte, à la mer à laquelle je le confie, connais-tu, sur une côte où j'aurais pu te voir, un village blanc dans un pays pâle, où l'absinthe amère croît jusqu'aux bords des champs d'avoine, connais-tu une maison silencieuse et souvent fermée, une allée de tilleuls où l'on marche peu, des sentiers sous un bois grêle, où les feuilles mortes s'amassent de bonne heure et, dont les oiseaux de ton espèce font leur séjour d'automne et d'hiver ? Si tu connais ce pays, retournes-y, ne fût-ce qu'un jour et porte de mes nouvelles à ceux qui y sont restés. »

Les tilleuls de Fromentin ne valent-ils pas les orangers de Mignon ?

Depuis qu'il connut l'Orient (1847), où il alla se retremper à deux reprises quelques années plus tard, son talent ne cesse de progresser jusqu'en 1859 où il est à son apogée. A côté de l'action de Cabat qui reste « latente mais très réelle », Fromentin montre surtout qu'il est sous l'influence de Marilhat et de Delacroix. Pour Marilhat, il ne l'a pas autant étudié qu'on pourrait le croire et la ressemblance avec lui provient surtout de ce qu'ils ont compris l'Orient de la même manière. Il n'en est pas de même pour Delacroix. « C'est à son école surtout, comme le dit Charles Blanc, qu'il apprit la couleur ». Devenu par admiration disciple de l'incomparable coloriste, il excella bientôt « à exalter les rouges par les verts, les rubis par l'émeraude, à surexciter les jaunes par les violets comme s'il eût broyé sur sa palette des topazes et des améthystes ». Son coloris moins profond, plus léger que celui de Delacroix, aussi bien

FROMENTIN. — *Berger Kabyle.*

que la distinction de son dessin le rapprochent de Watteau qu'on a si bien nommé « le maître des colorations élégantes ». Comme Watteau, il a la variété de la touche et, à la différence de l'école d'Ingres, en change l'allure et le caractère selon qu'il a à peindre un ciel, des arbres, une figure, des vêtements. Cette variété de touche a contribué beaucoup à « l'aération »que l'on admire dans ses tableaux.

Mais, quelque chatoyantes que fussent ses toiles, Fromentin y manifestait un goût de plus en plus apparent pour la simplicité et pour l'unité dans la lumière. Cela suffirait pour expliquer comment il ressentit, lorsqu'il était déjà un maître, l'influence de Corot. Cette influence, sensible vers 1861, se montre d'une façon pour ainsi dire matérielle par la douceur des tons gris dans des toiles telles que la *Marche d'Arabes dans le désert*. L'influence du peintre de Ville-d'Avray et du lac de Némi ne l'en laisse pas moins tout oriental. C'est alors même qu'il affirme mieux que jamais sa maîtrise dans la peinture de chevaux.

A cet égard, quoi qu'en disent certains critiques, il se place au premier rang et n'a de rival parmi ses contemporains que Meissonier. Il est heureux que Fromentin ait eu pour modèles non des chevaux d'hippodrome que l'homme a déformés, mais les chevaux arabes dans leur aisance et leur noblesse naturelles.

Fromentin est un des peintres qui ont su le mieux unir la figure humaine à la nature qui l'entoure. Il a lui-même très bien expliqué les différentes manières dont l'artiste peut interpréter un spectacle que donne la réalité en faisant à l'homme et à la nature une part variable.

« Là où le peintre de paysage, dit-il, verra un paysage, le peintre de figures verra un sujet ; l'un y distinguera des taches, l'autre des costumes ; un troisième étudiera l'effet, un quatrième y verra des gestes ; un autre encore des physionomies ». Et ailleurs : « Des enfants jouent sur la place ensoleillée de Blidah. L'artiste tirera-t-il de ce spectacle une place ensoleillée dans laquelle jouent des enfants ou des enfants jouant dans une place ensoleillée »? Dans ces enfants verra-t-il surtout des Arabes, de petits Blidiens, ou estimera-t-il que ce qu'il y a de plus intéressant dans ces enfants, ce n'est pas d'être de petits Blidiens, mais d'être des enfants? »

Remarquons aussi que ce peintre qui consacrait son pinceau à nous représenter des paysages et des gens d'un caractère si particu-

lier et qui l'a fait avec une exactitude et une science ethnographique méritant l'admiration de ceux qui, comme Théophile Gautier, les avait étudiés sur place, aimait surtout les idées générales et qu'on trouverait difficilement dans toute son œuvre une anectode.

Depuis 1859, Fromentin était incontestablement le chef des orientalistes et cependant les rivaux ne manquaient pas, Belly, Berchère, Brest, Tournemine, Théodore Frère, Gustave Boulanger, Bida et bien d'autres. Bientôt on pouvait voir en lui un chef d'école et dès 1865, Maxime Du Camp constatait que ce peintre, qui à vrai dire n'avait pas d'élèves, avait cependant beaucoup d'imitateurs.

Le succès même l'enchaînait à ses sujets ordinaires, et les excursions qu'il avait faites en dehors de l'Orient (*Famille de centaures, Vue de Venise*), n'avaient pas reçu du public l'accueil auquel il était habitué. Cette chaîne lui pesait. Aussi se sentait-il plus libre dans la littérature où il pouvait plus facilement s'adonner à l'expression des idées générales, ainsi qu'il aimait à le faire. D'ailleurs, comme la plupart des âmes d'élite, il n'était jamais satisfait de ce qu'il avait fait et il disait plus d'une fois que sa peinture l'avait fait beaucoup plus souffrir encore que ses écrits. Vainement avait-il été honoré de la haute estime de Delacroix ; vainement George Sand lui avait-elle exprimé à plusieurs reprises son admiration pour ses œuvres littéraires : il avait de longues périodes de mélancolie. Heureusement, ces souffrances intellectuelles et morales, si vives quelles fussent, n'amenaient pas le dégoût et, vers la fin de sa vie, il écrivait à sa femme : « Ce dont je suis content, c'est que j'aime la peinture comme si je n'en faisais pas et ne me souviens plus de tout ce qu'elle m'a fait endurer. » Ses derniers mois furent tourmentés par une maladie cruelle causée par la piqûre d'une mouche charbonneuse, maladie qui amena sa mort le 27 août 1876, lorsque l'écrivain et l'artiste auraient pu encore produire des œuvres éminentes.

Son âme élevée était restée chrétienne (1). Lorsque ses obsèques eurent lieu dans la petite église de Leleu, non loin de Saint-Maurice, l'évêque de la Rochelle vint présider la cérémoine funèbre. Le général Dumont prit la parole devant le cercueil. Il parla de « la persévérance énergique qui avait si vite conduit Fromentin à cette réputation brillante qu'obtient seul le vrai talent, qui fait marcher d'accord Dieu, le travail et la pensée ». Il parla de son amour pour

(1) Voyez Henri Jouin. *Maîtres contemporains*, p. 80 et suiv.

le pays de son enfance où il avait voulu mourir entouré de sa mère, de sa femme, de ses enfants, de son frère, tous tendrement aimés et il ajouta : « Eugène Fromentin est mort en chrétien ; son âme, ouverte au beau et au bien, le fut aussi au vrai et cela, sans souci du siècle, comme il le disait naguère. »

En effet, Fromentin se préoccupait avant tout de bien faire et ne songeait qu'ensuite à l'opinion.

Tous ceux qui l'ont connu disent que l'estime pour l'artiste était inséparable d'une estime plus grande encore pour l'homme. Son aspect extérieur répondait à son caractère. « Fromentin, a dit George Sand, est petit et délicatement constitué. Sa figure est saisissante d'expression ; ses yeux magnifiques. Sa conversation est comme sa peinture, brillante et forte, solide, colorée, pleine : on l'écouterait toute la vie. Il jouit d'une considération méritée, sa vie étant comme son esprit un modèle de goût, de persévérance et de délicatesse. » Le jugement porté sur l'homme s'applique exactement à l'artiste : c'est là une belle harmonie.

Quelque plaisir que l'on éprouve devant les œuvres de Fromentin, on voudrait cependant y trouver plus de puissance et plus de décision. On se rendra compte de ce qui lui manque à cet égard en le comparant — moins avec Decamps dont la conception de l'Orient est trop différente, — qu'avec Guillaume et Léon Belly qui, comme lui, tient pour un Orient sans oppositions violentes.

GUILLAUMET

Guillaumet (1840-1887), est le peintre sud-algérien dont il reproduit avec un égal talent la nature et les habitudes. Son père qui habitait au moment de sa naissance rue Saint-Louis-en-l'Isle, à Paris, avait fondé à Puteaux une teinturerie et aurait voulu transmettre son établissement à son fils. Mais Guillaumet entendait pratiquer la couleur d'une autre manière. Après un an d'essai loyal, il ne put résister à la vocation qui s'était manifestée dès son enfance et il alla montrer à Abel de Puyol les dessins qu'il avait faits sans maître.

Celui-ci, vivement frappé des dispositions artistiques du jeune homme, finit par faire céder l'entêtement paternel, et Guillaumet

entra à l'école des Beaux-Arts en 1857. Dès 1861, il concourait pour le prix de paysage historique. Le concours était jugé par les membres de l'Académie des Beaux-Arts. Les peintres lui accor-

GUILLAUMET. — *Intérieur Arabe.*

dèrent le prix à l'unanimité ; mais le vote des sculpteurs, architectes et musiciens modifia le résultat et préféra Albert Girard. Irrité de cet échec, il quitta l'école. Mais il ne renonçait pas à visiter l'Italie et il se disposa à y aller à ses frais, après avoir exposé cette même année, *La Destruction de Sodome, L'Enterrement d'Atala, Macbeth*

et les sorcières, trois paysages qui étaient, comme on le voit, dans les pures données académiques.

Parti de Paris le 2 janvier 1862, il trouva à Marseille le froid et la neige. Un de ses amis le décida à aller chercher en Algérie le soleil que l'Europe lui refusait. Guillaumet sans s'arrêter dans le Sahel qui était déjà le domaine de Fromentin, alla droit à la région saharienne, à Biskra. Il avait trouvé la voie qui devait le conduire à la réputation. Mais il paya cher cette découverte ; car il fut atteint de fièvres paludéennes qui ruinèrent sa santé et finirent par le conduire prématurément au tombeau.

Quoi qu'il en soit, il envoyait bientôt au salon : *La Prière du soir dans le Sahara*, où l'on apprécia « la composition de l'ensemble », la solidité du faire, et la grandeur simple des attitudes. Depuis lors, Guillaumet est resté fidèle à l'Algérie dans laquelle il ne fit pas moins de dix voyages, reproduisant ses habitants, ses constructions et ses paysages. Si en 1869 il avait groupé des Algériens de grandeur naturelle dans son tableau de *La Famine* qui se souvient des *Pestiférés de Jaffa*, de Gros, au salon de l'année précédente, il avait fait sentir toute l'immensité du désert dans le *Sahara* « image terrible, où deux bandes d'un gris morne, sable et crépuscule, s'étendent parallèlement à l'infini et où la vie n'a d'autre vestige que le squelette du chameau étendu sur le sable » (1). Ailleurs, il recherche avec succès la délicatesse des effets lumineux, plus que leur force, comme dans *La Fabrication des tapis à Bou Saada*. Mais, c'est lorsqu'il est aux prises avec le plein soleil qu'il produit ses chefs-d'œuvre, tels que cette admirable vue de *Laghouat* où il n'est pas un des éléments du tableau, atmosphère, constructions, terrains, hommes, femmes et enfants, qui ne contribue à donner une impression évocatrice et absolument convaincante de la vie de ces populations si différentes de nous, comme à constituer une œuvre d'art caractéristique et belle. C'est au moment où, en pleine maîtrise, il se surpassait lui-même, qu'il reprit son projet de jeunesse et alla quelques mois avant sa mort, visiter l'Italie. Il y fut particulièrement enthousiasmé par Michel-Ange. Cette admiration ne doit pas nous étonner de la part de Guillaumet. En effet, ce remarquable

1. Eugène Mouton. Notice qui accompagne les *Tableaux Algériens* de Guillaumet, in 4° 1888. *Le Sahara* n'échappa pas cependant de la critique et fut caricaturé assez finement sous les titres un *Os dans le désert*.

traducteur de la lumière, était un dessinateur habile et convaincu et avait le souci de l'équilibre et de la noble simplicité des lignes. Sa conception de l'art se manifeste par l'admiration simultanée qu'il avait toujours professée pour Ingres et pour Rembandt. Il savait bien tout ce qu'il devait à l'Ecole des Beaux-Arts et lui était reconnaissant de la sécurité que lui avaient donnée les études qu'il y avait faites pour aborder les sujets qui étaient le plus conformes à ses aptitudes. Se sentant mourir, il demanda qu'une exposition posthume de ses œuvres y fût faite. « J'espère qu'on ne me refusera pas cela, répétait-il, à ses derniers moments, je suis un enfant de la maison. »

La mort l'arrêta en plein progrès. Son talent gagnait en grâce en même temps qu'en puissance (*La Fileuse,* la jeune fille de *la Seguia*). Il gagnait aussi en variété. L'artiste avait abordé avec succès les paysages européens (*Vue de Ville-d'Avray, Vue de Gisors*); *Les Bergers* (1855) l'avaient placé parmi nos premiers pastellistes. Enfin il venait de se montrer un écrivain et, malgré le souvenir de Fromentin, avait fait lire avec plaisir dans la *Nouvelle Revue,* des *Tableaux algériens* qui furent publiés en volume après sa mort (1).

LEON BELLY

Léon Belly (2) naquit à Saint-Omer le 10 mars 1827. Sa mère, veuve d'un officier supérieur d'artillerie et qui elle-même pratiquait la miniature avec talent, encouragea sa vocation artistique, mais y mit pour condition qu'il achevât ses études et fut même en état de subir les examens de l'Ecole Polytechnique. C'était une femme très intelligente et d'esprit cultivé « qui vivait dans une société choisie d'artistes et d'écrivains. » Son fils eut l'intelligence ouverte comme elle. Il partageait son admiration entre Bach et Rembrandt. Il eut occasion à Barbizon de faire la connaissance de Théodore Rousseau et de François Millet qu'il admira profondément lorsqu'ils étaient encore méconnus et presque ignorés. Il fut l'élève de Troyon.

1. Parmi ses œuvres citons encore le *Labour* (musée de Limoges), l'*Intérieur Saharien,* l'*Intérieur à Bou-Saada,* la *Halte des Chameliers,* le *Soir aux portes de Laghouat.*

2. Les détails biographiques qui suivent sont surtout empruntés au volume de M. Emile Michel sur les *Maîtres du paysage.* Emile Michel fut le condisciple de Belly au Lycée de Metz.

Après un voyage en Orient, en compagnie de Caignard de Saulcy et d'Edouard Delessert, il exposa en 1853 des sujets pris à Naplouse et à Beyrouth. Au salon suivant, il abandonnait l'Orient. Il y avait envoyé, avec deux portraits, une *Pêche aux équilles* et des sujets pris à Barbizon, œuvres honorables mais qui furent peu remarquées. Il n'en fut plus de même lorsque, après un second voyage en Orient, on vit au salon de 1857 ses *Sycomores* de Djizeh. Son exposition de 1859, également empruntée à l'Orient, n'eut pas moins de succès. En 1868, il se surpassa avec sa *Caravane des Pèlerins de la Mecque,* qui est une des œuvres les plus remarquables de l'Ecole contemporaine.

« On connaît, dit Emile Michel, cette belle composition, la silhouette rythmée de cette file de Pèlerins, la diversité de leurs allures, de leurs conditions, de leurs costumes, le fanatisme qui les anime et les soutient au cours de privations et de dangers de toutes sortes, le long de cette route poudreuse, jalonnée çà et là par des ossements blanchis, s'étendant sous la double immensité du ciel sans nuage et du désert sans fin, sans autre accident que des côtes pierreuses et monotones, vaguement entrevues à travers le poudroiement d'une atmosphère embrasée. Ces espaces infinis, cette lumière éblouissante qui, dardée du haut du zénith, découpe sur le sol aride des ombres courtes et nettes, c'est sans contrastes violents, avec des tonalités moyennes, par la seule justesse des valeurs et des colorations que l'artiste a su les exprimer.

« Ajoutons que la technique ici est si simple et si franche qu'après plus de quarante ans la toile, aujourd'hui au musée du Louvre, a conservé intacte une vivacité et une fraîcheur qui tranchent sur l'aspect des œuvres environnantes. »

Mais, malgré tout son talent, qui continuait à s'affirmer aux expositions qui suivirent, Belly sentait bien qu'il n'était pas connu comme il méritait de l'être. Son âme délicate en souffrait et sa fierté l'empêchait d'avoir recours à ces petites manœuvres, fort excusables, par lesquelles on peut aider à la renommée. Il n'avait pas d'ailleurs besoin de son pinceau pour vivre. Il acheta, en 1867, la terre de Montboulant en Sologne, y passa dès lors une bonne partie de son temps, menant une vie assez retirée et mélancolique. Il mourut le 24 mars 1877.

BELLY. — *Caravane des Pélerins de la Mecque.*

HENRI REGNAULT

Tandis que Belly, aussi bien que Fromentin sont, en somme, dans la tradition de Marilhat, Henri Regnault (1843-1871) se rattache à Eugène Delacroix. Après ses retentissants succès de coloriste, on y vit comme un rival naissant pour la gloire de l'auteur des *Convulsionnaires de Tanger*. Etait-il déjà, comme on l'a dit trop tôt, un chef d'école? Le serait-il devenu? Sa fin prématurée ne permet pas de répondre. Mais, quoique sa renommée ne se soit pas maintenue au point où l'avaient portée les premiers enthousiasmes, et même sans se laisser séduire par le souvenir de sa mort héroïque, Henri Regnault n'en reste pas moins un des artistes les plus originaux et les plus intéressants du XIX^e^ siècle.

Henri Regnault, fils de l'illustre chimiste dont les travaux s'étaient reliés à l'art par la direction de la manufacture de Sèvres, avait témoigné dès son enfance d'un caractère fougueux et d'un goût passionné pour le dessin; mais, s'il exécutait des croquis sur les marges de ses livres, si, au lieu du récit de la bataille de Rocroy, il en donnait un dessin, il n'en fit pas moins, grâce à la vivacité de son intelligence, de fort bonnes études au Lycée Napoléon (aujourd'hui Henri IV) — et, sans parler de nombreux prix obtenus au Lycée, fut nommé au concours général. Il cultivait aussi la musique et même plus tard, lorsque la peinture était devenue sa profession, il employait une partie de son temps à l'étude des langues étrangères. Ce mélange d'une nature primesautière et d'une culture intellectuelle variée et solide se manifesta dans le tableau qui lui valut son prix de Rome: *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Vulcain*. Achille n'avait rien d'antique, mais le geste du jeune homme qui, embrassant encore avec désespoir le corps de son ami Patrocle, relève brusquement la tête pour regarder l'apparition divine, était exact et expressif. Quant à la figure de Thétis, où il est juste de signaler l'influence de son maître Cabanel, elle avait une grâce souveraine et, dans la pureté de ses formes, elle réalisait cependant un type original tel que les concours de l'école en ont rarement présenté de pareil. La chose s'explique.

« Quelques jours seulement avant le jugement, il était si mécontent de son œuvre qu'il songeait à ne pas la terminer et à renoncer au concours, quand le hasard d'une réunion mondaine, dit Roger Marx, le met en présence d'une jeune fille, musicienne hors de pair, M^lle^ Augusta Holmès. Les traits expressifs, la physionomie étrange, le jeu passionné de l'artiste, le frappent, le captivent, réveillent sa verve. Le lendemain Regnault court à l'école des Beaux-Arts, reprend ses pinceaux, bouleverse son tableau qu'il retourne dans le sens de la largeur, s'inspirant pour rendre le regard altier, le regard illuminé de Thétis, du visage qui s'est gravé dans son esprit : avec cette composition, brossée en douze jours il enlève le prix. » Ce prix lui fut, dit-on, décerné à l'unanimité (1866).

Au salon de 1868 l'on voyait son portrait de M^me^ Duparc, œuvre très étudiée, souvent remaniée, à laquelle il avait travaillé plusieurs mois. Il n'y montre pas la fougue qui apparaît dans la plupart de ses œuvres. Mais déjà il s'y exerçait aux tours de force du coloris et ce portrait devrait être cité comme exemple d'harmonie, des tons rouges, au même titre que *Master Blutall* de Gainsborough pour l'harmonie des tons bleus. L'*Automédon* au contraire, qui parut la même année, mais seulement à l'exposition des envois de Rome, inquiéta l'Institut par la véhémence du geste et la fantaisie de la composition.

Quoiqu'il ait été plus sensible qu'il ne semblerait (ses lettres le prouvent), aux beautés des grands maîtres italiens, de Michel-Ange et même de Raphaël, il avait hâte d'aller visiter l'Espagne pour y trouver une nature moins civilisée, des couleurs plus éclatantes. Ses prévisions ne furent pas déçues, et Vélasquez devint pour lui « le maître des maîtres ». On s'en aperçut lorsque parut, en 1869, son tableau intitulé *Juan Prim, le 8 octobre 1868* et représentant le *général Prim,* chef de la révolution victorieuse et acclamé par la foule. L'artiste nous le montre sur un cheval noir aux formes puissantes et ramassées qui n'a rien d'un cheval de course. L'animal tend ses muscles et frémit encore sous le cavalier qui, le corps fortement rejeté en arrière, achève de le maintenir. Cette œuvre d'une originalité saisissante, d'une « particularité » vraiment espagnole, n'en a pas moins une signification largement humaine. Le *Général Prim* de Regnault est comme le type de l'aventurier politique, qui dans la joie et l'orgueil d'un triomphe à peine rêvé n'en conserve pas moins une attitude inquiète et un regard troublé. Prim ne s'y trompa point

et ne cacha pas son mécontentement, se plaignant de ce qu' « on l'avait représenté à la tête de bandits, en homme indécent qui ne s'est pas lavé la figure et a gardé ses cheveux en désordre ». Peut-être aussi, disaient les médisants, s'il parlait de la sorte, c'était — pour le cas probable où l'artiste refuserait toute retouche (ce qui eut lieu) — afin de ne pas prendre livraison du tableau et de ne pas le payer. Le *général Prim* reste l'œuvre la plus considérable de Regnault. A ce même salon, Regnault montrait « qu'il savait être gracieux et coquet lorsque cela lui faisait plaisir ». Théophile Gautier disait avec raison : « *Le Portait de Madame de Barck* en robe rose et en mantille de dentelle noire se détachant sur un fond d'appartement tendu de tapisserie est un vrai bijou et forme le plus parfait contraste avec le *Juan Prim* ».

Ce succès retentissant se maintint avec la *Judith* qui fut exposée quelque mois après à l'Ecole des Beaux-Arts et fut dépassé par le bruit que fit au salon de 1869 la *Salomé* qui apportait à la peinture, en dépit des Vénitiens et des Flamands, après Vélasquez et Eugène Delacroix, une façon nouvelle, — harmonieuse et éblouissante aussi, — de comprendre la couleur.

Théophile Gautier signalait dans cette œuvre « une originalité profonde, naturelle et voulue à la fois...Rien, dans l'art, disait-il, ne rappelle cette manière d'une nouveauté paradoxale, d'une originalité absolue et d'une outrance qui ne semble pas pouvoir être dépassée. Chose rare, cette étrangeté est pleine de charme : elle étonne mais ne choque pas. Une science réelle justifie ces audaces, servie par une exécution merveilleuse. Regnault est un coloriste de premier ordre ; ce qui ne l'empêche pas de bien dessiner. Il voit non seulement le ton juste, mais le ton rare, fin, exquis, inattendu qui ne se révèle qu'aux privilégiés et, du contraste de deux nuances, il sait faire jaillir des éblouissements ».

Malheureusement ces éblouissements ne se sont qu'en partie conservés. Au lieu de se servir des couleurs simples et de composer ses nuances sur sa palette, Regnault cherchait les couleurs chimiquement préparées d'avance — (on sait qu'on fabrique du *vert véronèse*) — s'informant des nuances les plus extraordinaires que les savants venaient de découvrir pour les employer directement sur sa toile. Or ces nuances se sont bien vite décomposées. Les plus grands coloristes, — comme le remarque Larroumet, après Taine, — Véro-

HENRI REGNAULT. — *Exécution sans jugement à Tanger.*

nèse par exemple, « nous ont laissé des tableaux dont l'aspect général est éclatant sans que chaque couleur examinée à part soit très vive ». De là une harmonie plus complète et plus durable.

Il y avait à craindre aussi, et certains critiques avaient déjà signalé le danger, que ce talent si précoce se corrompît, comme le disait Paul de Saint-Victor, avant de mûrir, par les excès de l'exécution ; qu'il se contentât de devenir « un brillant et fantastique amuseur » se perdant dans le « tintamarre de couleurs des bazars de l'Orient ». Son dernier tableau, *Exécution sans jugement à Tanger,* était bien caractéristique dans son œuvre et, à côté de son incomparable talent de coloriste, il y déployait aussi, plus librement que dans la *Salomé,* son talent de dessinateur ; mais l'absence d'émotion (en dehors de l'impression physique) dans cette scène de sang semblait justifier le pronostic peu bienveillant que nous venons de rappeler.

Regnault se serait-il donc borné, s'il avait vécu, à un art purement sensationnel et par là inférieur? Nous ne le pensons pas. Au moment où la mort le frappa, son talent était encore dans une période de formation. On oublie la puissance de son intelligence, et sa culture intellectuelle étendue. De plus le peintre de *Juan Prim* avait déjà prouvé qu'il n'était pas seulement un peintre qui voit, mais un peintre qui pense. Les œuvres suivantes avaient fait preuve d'un accroissement considérable d'habileté technique et d'originalité pittoresque. Il aurait appliqué plus tard, n'en doutons point, ces gains de son pinceau à des œuvres à la fois brillantes et significatives. Les nobles sentiments qui lui firent affronter la mort dans la guerre franco-allemande, en sont le garant. On sait comment il se montra prêt au sacrifice, « quoiqu'il voulût vivre et qu'il eût toutes les raisons d'aimer la vie » car « l'avenir lui apparaissait rayonnant, plein de promesses et de douces joies » (1). Le 18 janvier 1871 il écrivait à son capitaine pour refuser de nouveau le grade d'officier qu'on lui avait offert avec insistance :

« Mon cher capitaine, disait-il, je vous écris afin de vous mieux exposer les raisons qui m'ont fait persévérer, après mûre réflexion,

1. A. Duparc. Correspondance de Regnault.

dans ma ferme résolution de rester simple garde. Je vous remercie de vos bonnes intentions à mon égard et je suis heureux de la confiance dont vous voulez m'honorer. Je crois pouvoir la mériter par mon entier dévouement et ma parfaite soumission aussi bien en restant simple soldat qu'en devenant votre sous-lieutenant. Je sais que les qualités de sang-froid et de respect du devoir que vous me reconnaissez auraient fait de moi en peu de temps, grâce à votre bonne direction, un officier passable. Mais je crains que mon peu d'expérience dans le service militaire ne m'expose à recevoir de temps en temps des leçons de ceux qui, sous mes ordres, comme sous-officiers et caporaux, en sauraient plus que moi et qui, sous beaucoup de rapports, seraient plus dignes et aussi capables de remplir le grade que vous me proposez.

« Ensuite je suis certain que je pourrai vous écouter encore mieux en restant simple garde. Mon exemple peut rendre plus de service que mon commandement. Décidé à supporter sans broncher les fatigues et les ennuis du métier, sans en éviter aucuns, à être le premier aux corvées et le premier au feu, j'espère entraîner à ma suite ceux de mes camarades qui seraient portés à se plaindre et à hésiter... Vous avez en moi un bon soldat, ne le perdez pas pour en faire un officier médiocre. »

Le lendemain, il était frappé sur les hauteurs de Montretout par un des derniers coups de feu de la bataille. L'on retrouvait sur le carnet qui ne le quittait point les lignes suivantes :

« Nous avons perdu beaucoup d'hommes : il faut les refaire et meilleurs et plus forts. La leçon doit nous servir. Ne nous laissons pas amollir par des plaisirs faciles. La vie pour soi seul n'est plus permise. Il était, il y a quelque temps, d'usage de ne plus croire à rien qu'à la jouissance et à toutes les passions mauvaises. L'égoïsme doit fuir et emmener avec lui cette fatale gloriole de mépriser tout ce qui était honnête et bon...

« Aujourd'hui, la République nous commande à tous la vie pure, honorable, sérieuse, et nous devons tous payer à la patrie et, au dessus de la patrie, à l'humanité libre, le tribut de notre corps et de notre âme. Ce que les deux peuvent produire ensemble, nous le leur devons. Toutes nos forces doivent concourir au bien de la grande famille, en pratiquant nous-mêmes et en développant chez les autres les sentiments de l'honneur et de l'amour du travail. »

Non! l'homme qui à vingt-sept ans pensait ainsi, ne se serait pas contenté d'être un simple virtuose de la palette. C'était déjà beaucoup d'être le peintre de la *Salomé ;* mais cela ne lui aurait pas suffi (1).

BENJAMIN CONSTANT

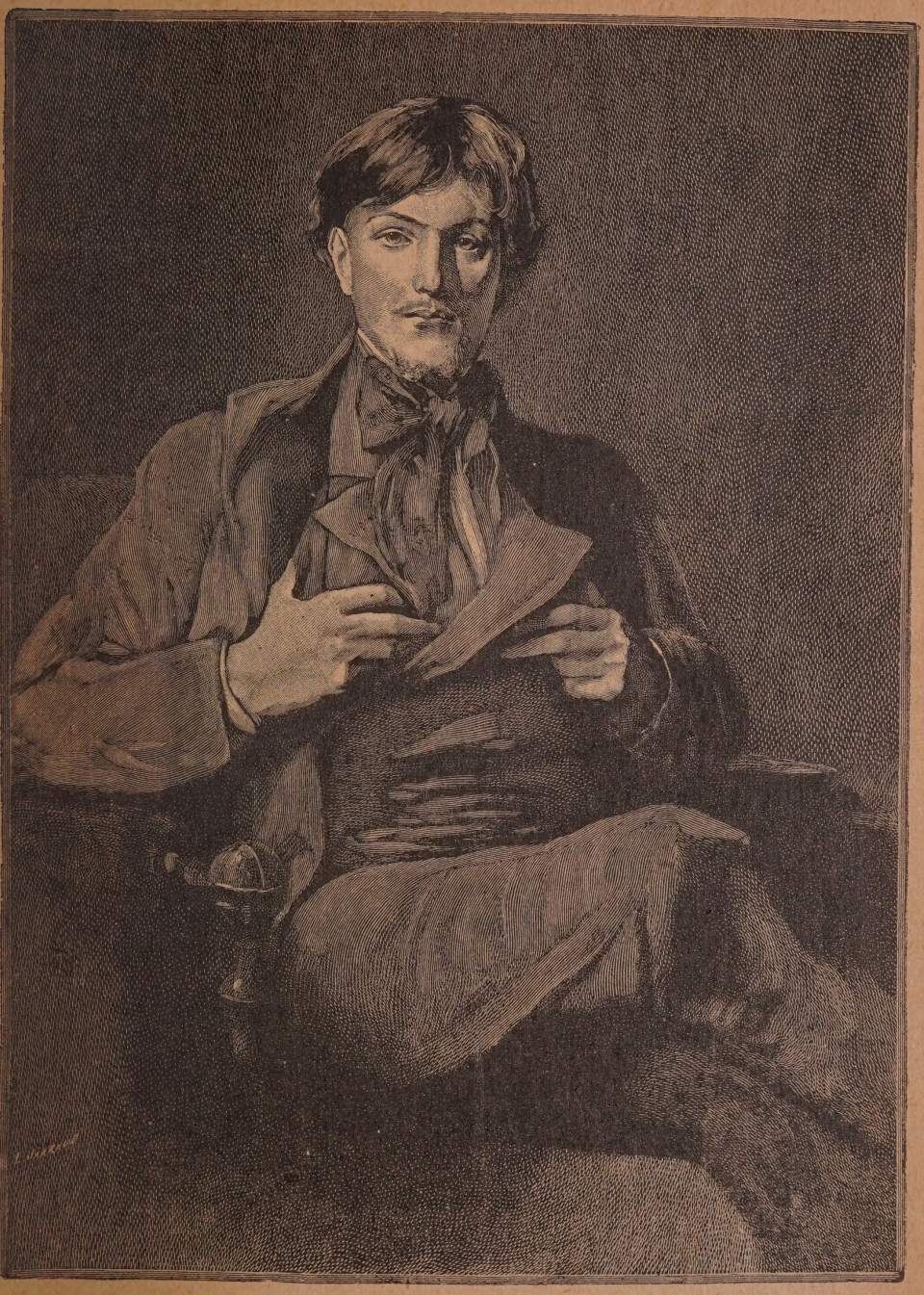
Cette jeune mort n'empêcha pas l'influence de Regnault d'être sensible sur l'art de son temps. Cette influence était évidente par exemple dans *L'Entrée de Mahomet à Constantinople* qui est restée l'œuvre la plus connue de Benjamin-Constant (1845-1902).

Cette composition pleine d'éclat et de mouvement, qui parut au salon de 1876 et est aujourd'hui au musée de Toulouse, ne vaut pas cependant les œuvres plus simples qu'il emprunta ensuite comme Delacroix et Regnault à la vie moderne du Maroc. *Les Derniers rebelles* (salon de 1879), quoique moins remarqués du grand public, sont une œuvre supérieure dans laquelle la solidité s'unit à l'éclat (2).

La scène toute en lumière, toute en tons clairs, se passe en plein midi comme l'accusent les ombres rétrécies et courtes portées par les personnages. Risquerai-je cette critique? C'est du jour éblouissant sans doute, ce n'est pas le soleil. Il semble que la grande muraille rouge qui divise la toile devrait avoir plus de reflets si un soleil ardent brûlait le sol. Les groupements sont heureux. On a le vrai sentiment de l'espace et cependant l'immense place n'est pas vide, malgré le petit nombre de révoltés étendus aux pieds du sultan. Cette raide silhouette du maître presque invisible dans son burnous et qui fait trembler tout un monde a quelque chose d'une idole enveloppée de voiles, sur ce joli cheval paré comme une châsse et dont les naseaux semblent hennir aux parfums du désert qu'apportent les malheureux révoltés. La facture est souple, variée et ferme : les

1. On sait que le monument œuvre de Chapu, qui lui a été élevé dans la Cour du Mûrier à l'Ecole des Beaux-Arts est un des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne.

2. L'*Entrée de Mahomet II à Constantinople* rappelle par la disposition l'*Entrée de Mahomet à la Mecque* par André Muller (Maximilianeum de Munich).



BENJAMIN-CONSTANT. — *Portrait de son fils.* — (Luxembourg).

empâtements, employés sans exagération, aident à l'effet. Les verts et les roses des drapeaux égayent la monotonie qui résulterait des blancs et des jaunes et font la transition entre le sol et la muraille rougeâtre. L'impression du plein air dans une atmosphère qui n'est pas la nôtre est reconnaissable. C'est du très bon orientalisme.

La peinture de beaucoup plus grande dimension qui lui fait face au musée du Luxembourg, *La Justice du Chérif*, a quelque chose de plus superficiel.

L'œuvre a cependant plus de mérite qu'on ne serait tenté de lui en donner au premier abord, la toile étant déjà en assez mauvais état, et ayant besoin d'être revernie. La tonalité est homogène et ce jour étroit, et frisant, n'éclairant qu'en partie et superficiellement ce drame obscur sur lequel la lumière ne sera jamais faite est comme symbolique, de même que l'immobilité stupide des exécuteurs de la sentence, après leur œuvre de mort accomplie, représente bien la fatalité et le despotisme musulmans. De très bons morceaux de peinture se voient dans ces corps jeunes et de types variés qui prouvent la richesse du harem. Le dessin est châtié. Les vêtements, les fonds de draperies sont fort bien étudiés. Le peintre a pris soin de nous épargner la vue des blessures et des traces sanglantes qui auraient déparé ces jeunes beautés ; seul un petit ruisseau rouge, s'épanchant sans bruit dans le bassin du jet d'eau, explique le carnage, et une rose abandonnée par une des victimes vient y mêler une note poétique. Il y a là sans doute un effet dramatique ; mais il n'est pas suffisant, et ce long divan, ces étoffes et ces meubles en désordre ressembleraient facilement à un déballage dans un bazar du Caire.

Il semble que l'artiste lui-même ait senti le danger qui menaçait son talent, et ait craint de s'en tenir seulement à des effets de surface. Ayant d'abord peint son plafond de l'hôtel de ville (*Paris convoquant le monde*) dans une manière légère presque comme une ébauche, il l'a repris depuis et complètement transformé par une facture solide. Ce résultat de ses nouveaux efforts se manifesta dans le portrait de son fils André, d'un coloris sobre, d'une ferme simplicité de dessin, qui ne cherche à attirer le regard par aucun artifice de lignes ou de ton. Cette œuvre suffirait à le placer parmi nos premiers portraitistes, mais semble exécutée par une main toute différente.

Depuis il est revenu à ses brillantes colorations que l'Orient avait laissées ineffaçables dans son souvenir et il a répandu comme une poussière d'or sur son portrait de la reine Victoria, œuvre magistrale aussi où il semble s'être souvenu de l'anglais Orchardson et qui est d'une magnificence vraiment royale. Cette enveloppe lumineuse exagère son effet artificiel dans l'*Urbain II,* la grande toile décorative du capitole de Toulouse. Mais Benjamin Constant s'est montré heureusement plus modéré dans son plafond de l'Opéra Comique, dans ses peintures de la Sorbonne, surtout dans le « Groupe des Doyens » où il a cherché à unir l'éclat du peintre décorateur à la conscience du portraitiste.

LIVRE VI

LA PEINTURE DE BATAILLE

I

YVON & PILS

ADOLPHE YVON

La création du Musée de Versailles par Louis-Philippe avait ouvert à la peinture de batailles une vaste carrière, dans laquelle Horace Vernet s'était placé au premier rang. Ce que Horace Vernet avait été pour le Gouvernement de Juillet, Adolphe Yvon (1817-1898) le fut pour le Second Empire. Si, à certains égards il n'égale pas le peintre de la *Smalah*, il l'emporte sur lui par le sentiment dramatique, par l'émotion communicative et se rattache par là à la grande tradition de Gros qui avait été parfois oubliée. Aussi l'effet fut-il grand lorsque parut à l'Exposition universelle de 1855, le *Maréchal Ney à la retraite de Russie,* tableau qui fit connaître définitivement le nom d'Yvon au grand public.

Adolphe Yvon était né à Eschwiller (Lorraine) (1). Il avait fait ses études au collège Bourbon (aujourd'hui Condorcet) et, s'il avait en maints endroits illustré ses cahiers « de bonshommes plus ou moins fantaisistes » il avait eu « tout comme un autre » des succès en thème et en version. Son professeur de dessin qui avait pour lui une affection particulière, ne crut pouvoir mieux la lui témoigner qu'en lui donnant, lorsqu'il termina ses études, cette recommandation suprême : « Surtout, mon enfant, ne faites jamais de peinture à l'huile, c'est trop salissant ! »

En dépit de cette prudente exhortation le jeune Yvon n'avait déjà qu'une idée, devenir peintre. Malheureusement, son père, fonctionnaire des Eaux-et-Forêts, qu'il alla retrouver au Havre, ne l'entendait pas ainsi. Partageant tous les préjugés de la bourgeoisie du temps contre les artistes, il lui permit seulement de fréquenter l'atelier de M. Ochard, élève de Gros (notons ce point), où notre futur peintre passa les heures les plus agréables de sa première jeunesse. Vainement le jeune Yvon pensait-il « qu'on pouvait devenir un homme de talent sans être forcément un pilier de cabaret ». Son père fut heureux d'obtenir pour lui le poste envié de surnuméraire dans les forêts du domaine privé de Louis-Philippe, poste qu'on pouvait occuper sans examen. Le jeune Yvon se résigna. La carrière était honorable. Le travail en était varié. Enfin on portait l'épée, et il avait dix-huit ans ! Il se disait aussi que loin des yeux paternels (il faisait son stage, auprès de son oncle, inspecteur des forêts dans l'Eure), il trouverait plus de facilité pour se livrer à son travail favori. C'est ainsi qu'il décora son habitation de scènes de chasse qu'on venait voir de dix lieues à la ronde. Il passa de cette façon trois années qu'il déclare fort douces. Ses chefs étaient contents de lui. Son père le croyait « guéri » et fut plein de joie lorsqu'il vit son fils classé officiellement, dès l'âge de 21 ans, dans la grande administration avec le titre de secrétaire de l'inspecteur des forêts à Dreux, aux appointements de huit cents francs par an.

Chose imprévue ! Ce fut cette bonne fortune administrative qui vint tout gâter ; Yvon se dit que, si pendant ces trois années de surnumérariat il avait sérieusement étudié, il aurait été, suivant toute

1. Les détails qui suivent sont empruntés aux Mémoires encore en grande partie inédits de l'artiste, M. Ad. Yvon, l'architecte distingué, ayant bien voulu nous communiquer le manuscrit de son père

YVON. — *Le Maréchal Ney à la Retraite de Russie.*

apparence, en état de gagner pareille somme dans la peinture. Dès lors, son parti fut pris. « Je résolus, dit-il, de ne demeurer à mon poste que le temps nécessaire pour amasser cinq ou six cents francs avec lesquels je partirais pour Paris. J'avais une bonne santé ; quelques sous de pain et de lait par jour me suffiraient pour vivre. L'administration me donnait à titre de chauffage une douzaine de cordes de bois ; je les vendis ». Quelques copies de tableaux, quelques portraits (à quel prix ! on le devine) ajoutèrent à son pécule. Bref au bout de huit mois, il avait économisé 800 francs ! C'était la liberté : il était capitaliste. Il donna aussitôt sa démisison, sans prévenir sa famille qui s'y serait opposée et prit la diligence pour Paris. A une longue lettre, explicative et respectueuse, M. Yvon père lui répondit qu'il n'avait plus à compter sur aucun secours de sa part. Le jeune artiste fit le total de ses ressources : il lui restait six cents francs. C'est là-dessus qu'il établit bravement son budget pour toute une année. Il calcula qu'en dehors des frais de logement, d'atelier, etc., il pouvait disposer pour sa nourriture de onze sous par jour. « Cette somme, dit-il, je ne l'ai jamais dépassée. » Ce mot, dans sa simplicité, en dit long sur l'énergie d'un jeune homme de vingt-et-un ans.

Admis dans l'atelier de Paul Delaroche, ses progrès y furent rapides. Paul Delaroche, peintre très bien vu, on le sait, de la bourgeoisie du gouvernement de Juillet, écrivit au père de son élève, une lettre qui amena leur réconciliation. Au milieu de ces pénibles débuts, Yvon trouva des gens d'intelligence et de cœur qui s'intéressèrent à lui. L'administrateur général des forêts de la couronne (un très grand personnage par conséquent) qui ne le connaissait pas, mais avait entendu parler de sa situation, le fit venir et lui dit avec un sentiment de délicatesse remarquable : « Je n'ai pas à peser sur vos décisions ; mais la voie dans laquelle vous vous engagez est périlleuse ; vous pouvez ne pas réussir. Je vous offre donc de maintenir votre nom sur les registres de nos bureaux, où vous trouverez toujours un refuge en cas d'insuccès : il suffira que vous fassiez de temps en temps acte de présence. » Yvon accepta avec reconnaissance. Le directeur général des Douanes, M. David, lui procura quelques travaux. Mais, malgré la nécessité où il était de gagner sa vie, il se refusait, avec une sagesse rare, à prendre sur le temps qu'il voulait consacrer à ses études. Les commandes qu'il recherchait de préférence, c'était des portraits à vingt-cinq francs. Ces commandes avaient le

double avantage d'augmenter ses maigres ressources et de lui procurer des modèles gratuits. Aussi y mettait-il autant de conscience que s'ils avaient été « exécutés au poids de l'or ».

Il débuta au Salon de 1841 par le portrait d'un de ses amis, M. Pelletier, qui fut remarqué. Ce succès d'estime aurait pu lui faire abandonner les « vastes pensées » et l'amener à s'adonner exclusivement à ce genre de peinture, qui,à une époque où la photographie commençait à peine, avait plus de débouchés qu'aujourd'hui. Il n'y puisa que le désir de faire une grande composition historique. Mais comment se procurer les avances nécessaires pour réaliser son nouveau rêve? Heureusement il entra alors en relations avec un entrepreneur de peinture religieuse qui lui fit copier, au prix de deux cents francs chacun, la *Descente de Croix* de Jouvenet, qu'il acheva en dix jours et un tableau de Murillo ; puis, sur son refus d'exécuter de nouvelles copies, l'entrepreneur lui offrit la somme de six cents francs pour une grande toile originale, la *Mort de Saint Joseph* qui se voit à la Cathédrale de Nantes. Bientôt il put enfin louer un modeste atelier d'abord quai des Orfèvres, puis, après une expropriation arrivée fort à propos, dans la rue Notre-Dame-des-Champs, qui était déjà une vraie colonie d'artistes, avec les frères Deveria, Debay, Etex, Préault.

Au Salon de 1843 sa *Captivité de Saint-Paul* eut les honneurs du Salon Carré (les expositions se tenaient encore au Louvre) et fut payée 2.400 francs par l'Etat, qui le donna à la cathédrale de Chalon-sur-Saône.

Voilà donc Yvon « lancé » et nous ne nous arrêterons plus qu'aux phases décisives de sa carrière. Que d'anecdotes typiques nous aurions pu cependant emprunter encore à ces pages intimes du temps de sa jeunesse, écrites avec une parfaite sincérité ! Nous aurions plaisir, par exemple, à raconter, après lui, la manière dont un député, dans son indignation d'honnête homme, lui procura, en l'emportant de haute lutte, la protection plus ou moins volontaire du directeur des Beaux-Arts d'alors, qui tout d'abord, lorsque l'artiste, avec une inexpérience naïve, était venu directement lui demander son appui, lui avait répondu en ricanant sans craindre de troubler profondément une âme généreuse, et de mériter son mépris : « Qu'est-ce que ça me fait à moi que vous ayez fait un tableau?... Que ce tableau ait été reçu au Salon?... jugé favorablement ou non?... Vous me

demandez de l'acheter?... Pourquoi pas? Autant celui-là qu'un autre... Mais alors, faites-moi demander la chose par un député auquel je ne pourrai rien refuser. »

L'Orient était, à cette date, en pleine faveur. Yvon, aves ses habitudes d'ordre et de dignité, s'était hâté de mettre ses affaires en règle, de payer son arriéré chez son marchand de couleurs, brave homme qui lui avait ouvert un crédit illimité, tout compte fait, il se trouva avoir quelque argent de reste. Il voulut faire aussi son tour d'Orient; mais, au lieu des pays musulmans, choisit la Russie. Il en rapporta, à l'exemple de Jean-Baptiste Le Prince, des scènes de la vie russe qu'il exposa en 1848, avec deux dessins, inspirés de Dante qui lui valurent une médaille de première classe. Ces dessins, dont la collection fut complétée aux salons de 1849 et 1851, et qui se trouvent au musée du Havre, sont, de toutes les œuvres d'Yvon, celles qui ont le plus de style. Ils sont vraiment classiques. Yvon s'occupait surtout d'une vaste toile représentant la *Bataille de Koulikovo*, la grande victoire nationale des Moscovites sur les Tartares (8 septembre 1280). La bataille de Koulikovo parut au salon de 1851. Elle fut louée par Delacroix, mais étonna, plus qu'elle n'intéressa le public français. Il n'en fut pas de même du *Maréchal Ney*. Cependant, à l'exposition de 1855, le nom d'Yvon, placé en tête de la liste par le jury, pour la décoration, avait été rayé par le prince Napoléon. L'Empereur, mis au courant de ce déni de justice, ne dédaigna pas de faire appeler l'artiste aux Tuileries.

« Napoléon III, écrit Yvon, était en costume mi-partie bourgeois, mi-partie militaire. Il portait une redingote boutonnée sur un pantalon d'uniforme. Son visage éteint respirait le calme et la bienveillance qui étaient les traits caractéristiques de sa physionomie. « On a fait à votre préjudice, me dit l'Empereur, un oubli regrettable que je suis heureux de réparer. Vous êtes chevalier de la Légion d'honneur. Votre tableau de la retraite de Russie, ajouta-t-il, est très beau, bien qu'il traite un sujet pénible pour nos armes. » Une inspiration soudaine me vint: « Sire, répliquai-je, il dépend de l'Empereur de me fournir l'occasion d'une revanche. Nos armées viennent de prendre Sébastopol, je sollicite l'honneur d'être envoyé en Crimée pour recueillir les matériaux d'un grand tableau à la gloire de nos armées. » Ma phrase fut dite sans doute avec chaleur. La figure de l'Empereur s'éclaira: « C'est bien, j'y consens de tout cœur. Allez

YVON. — *Malakoff.*

trouver M. Fould, le ministre d'Etat, je vais lui transmettre mes instructions. » (1).

Cet entretien fut l'origine de *La Prise de Malakoff*, qui obtint en 1857, la grande médaille d'honneur que le gouvernement venait d'instituer. Yvon s'était mis à l'œuvre avec une joie et une activité qu'on peut se figurer. Il allait réaliser « le plus beau rêve que pût ambitionner un peintre ». Il était d'une génération qui ne cherchait pas à abréger le temps de la jeunesse, à en étouffer au plus tôt la sensibilité et l'énergie confiante. « Oh! l'enthousiasme et l'ardeur des jeunes années! s'écrie-t-il lui-même. Pages vibrantes et enflammées qu'on ne parcourt qu'une fois. Dédain suprême de toutes les difficultés matérielles dans la lutte ardente et passionnée! J'ai vécu dans toute cette période d'enfantement de la fièvre qui double les forces du corps et celles de l'esprit. »

Yvon, par une conception originale, place le spectateur au beau milieu de la lutte. Il s'attache à montrer dans sa toile les vrais combattants, les guerriers se prenant corps à corps. Ce sont là ses héros, abstraction faite de grade, depuis le général jusqu'au fantassin et au simple clairon. C'est la mêlée ardente, ce sont les coups portés et rendus au milieu des fusillades et des éclas d'obus. L'artiste avait su répandre aussi de l'intérêt sur nos adversaires dont il faisait sentir l'énergique résistance. Car, sans parler de la sympathie qui va naturellement à tous ceux qui font vaillamment leur devoir, le peintre comprenait que c'est la bravoure du vaincu qui fait la gloire du vainqueur. Le danger d'une pareille composition, c'était le défaut d'unité et la confusion des épisodes: c'était aussi l'uniformité et la banalité des types. Mais l'idée première s'était présentée à l'idée de l'artiste avec tant de netteté; les études pour chaque figure avaient été faites avec tant de conscience, enfin la peinture fut exécutée avec une émotion et une verve si soutenue que la difficulté fut résolue sans paraître avoir existé. Le succès fut immense, digne de l'enthousiasme qui avait accueilli, deux ans auparavant la nouvelle de cette victoire difficile.

L'empereur vint visiter le tableau avec ses aides de camp, l'exa-

---

1. On retrouvait dans le *Maréchal Ney* non seulement l'influence de Gros, mais celle de Géricault. Le cadavre aux jambes pliées du premier plan, procède d'une figure du *Radeau de la Méduse*, figure dont on avait déjà revue l'imitation dans la *Barricade d'Eugène* Delacroix (Salon de 1848.)

mina longuement; puis, sans jeter un coup d'œil aux autres toiles, quitta le salon après avoir serré la main de l'artiste, tenant bien à prouver qu'il n'était venu que pour lui.

Yvon profita de la visite impériale pour amener la réparation d'une injustice qu'il avait déjà réparée lui-même dans la mesure où il le pouvait. Trompé par de faux renseignements, Yvon avait fait poser dans son atelier pour la figure du zouave qui tient le drapeau français sur la terrible redoute qu'on vient d'emporter d'assaut, un sapeur, nommé Mouton qui n'était même pas à la bataille, mais avait une magnifique barbe, et un air souverainement martial. Le véritable héros, le caporal Lihaut, ayant appris par hasard ce qui se passait osa venir trouver le peintre. Il était exaspéré, d'autant plus qu'il avait été oublié, on ne sait pourquoi, dans les récompenses qui avaient suivi la victoire. Ce nouveau coup du sort achevait de l'accabler. Mac-Mahon consulté, reconnut l'erreur, et la figure sans barbe de Lihaut remplaça la tête barbue du sapeur Mouton. Cependant Lihaut, découragé, n'en voulait pas moins quitter le service. Le peintre le remonta, lui laissant entendre qu'il s'occuperait de lui. En effet, pendant que l'empereur regardait le tableau questionnant le peintre sur les figures principales, Yvon ne manqua pas de lui signaler le caporal Lihaut qui avait le premier planté le drapeau sur la redoute, l'avait tenu haut et ferme pendant dix heures sous les obus et les balles, et n'avait reçu aucune récompense. « Comment cela se fait-il? » dit l'empereur de sa voix sonore, en se tournant vers le général Fleury? Fleury confirma le fait... « Je vous remercie dit l'empereur à Yvon; vous me fournissez l'occasion de réparer une injustice. » Lihaut reçut en Kabylie la croix de la Légion d'honneur. Le caporal Lihaut était devenu capitaine, lorsqu'il fut tué à Sedan.

La Gorge de Malakoff (salon de 1859) attira l'attention par les mêmes qualités de composition comme par le sentiment dramatique.

Yvon a fait beaucoup d'autres œuvres recommandables : *La Tranchée devant Sébastopol* (1); *La Bataille de Magenta; La Bataille de Solférino* où il s'est montré fort bon peintre de chevaux, et a donné une des meilleures figures que l'on ait de Napoléon III; *La Charge des cuirassiers à Reischoffen;* des peintures décoratives à l'Hôtel

1. Cette composition où l'on voit Bosquet blessé, a été reproduite, sous forme de bas-relief en bronze, sur le piédestal de la statue du héros de l'Alma et d'Inkermann à Pau.

de Ville et à la Légion d'honneur ; des portraits (le chanteur Bonnehée au musée de Pau, le portrait du peintre par lui-même aux Offices de Florence, Carnot, Paul Bert) ; un grand tableau allégorique sur la république des Etats-Unis, etc. Mais il restera surtout comme le peintre de l'expédition de Crimée. Rappelons seulement qu'il a aussi traité avec talent l'anecdote militaire, par exemple, dans le *Convoi de blessés* pendant la guerre d'Italie (salon de 1867), œuvre touchante et pittoresque qui n'a pas la crudité de couleurs, qu'on pouvait à cette date reprocher à ses tableaux, et *Le Curé de Bazeilles* qu'on peut rapprocher des *Dernières Cartouches* de de Neuville.

ISIDORE PILS

Dans la représentation des faits de guerre du second Empire, Yvon n'a eu qu'un rival, Isidore Pils (1813-1875). Ce peintre, qui se distingua par la fermeté de l'exécution et glorifia par son pinceau l'énergie humaine, eut une vie toujours maladive et dut dépenser une force de volonté peu commune pour poursuivre sa carrière. Son père, François Pils, avait fait les guerres du premier Empire et avait mérité l'estime particulière de Davoust et d'Oudinot. Mais il ne se contentait pas de donner l'exemple de toutes les vertus militaires, il était peintre. Aussi au milieu des campagnes les plus rudes, il ne quittait pas son album. Pendant les quinze années qu'il parcourut les champs de bataille de l'Europe, il ne cessa d'étudier, de dessiner, de reproduire d'après nature, les scènes militaires qui se développaient devant ses yeux. » Plus tard, lorsqu'il en eut le le loisir, il fit des tableaux à l'huile qui, dit M. Becq de Fouquières, rappelaient la manière de Gros (1).

Malgré la situation plus que modeste dans laquelle il se trouvait, François Pils désirait que son fils suivît la carrière artistique et il accueillit avec joie les manifestations enfantines de sa vocation de peintre. Isidore Pils vint à Paris, dans l'atelier de Lethière, le

1. Becq de Fouquières, *Pils sa vie, ses œuvres*. J. Claretie, *Les maîtres contemporains*. Isidore-Alexandre-Auguste Vols naquit à Paris le 7 novembre 1813 et mourut à Douarnenez le 3 septembre 1875.

ISIDORE PILS. — *La Marseillaise.*

peintre de *Virginie* et de *Brutus*. Lethière étant mort bientôt après (1832), il passa dans l'atelier de Picot, qui lui montra la plus grande bienveillance. Sachant qu'il avait besoin de gagner sa vie, il le recommanda à J. Alaux qui le prit pour collaborateur dans sa restauration de la galerie de Diane à Fontainebleau. Puis il obtint le prix de Rome en 1838 sur le sujet *Saint Pierre guérissant le boiteux à la porte du temple*. Au moment où il partait pour Rome, Picot lui remit une lettre pleine de conseils déjà bons alors et meilleurs encore aujourd'hui.

« Occupez-vous, disait cet excellent professeur et cet excellent homme, occupez-vous davantage de vous faire un fonds de matériaux qui vous serviront plus tard à créer des ouvrages, que d'exécuter des tableaux pendant le temps que vous serez en Italie. Bien entendu, vous remplirez vos obligations de pensionnaire. Mais, après cela, c'est la tête et le portefeuille qu'il faut remplir plutôt que de couvrir de grandes toiles chaque année. A Paris vous ne retrouverez ni les belles peintures, ni les styles pittoresques, ni les têtes remarquables de l'Italie (1) ; faites donc provision de celles-ci pour l'avenir. Composez beaucoup aussi, afin que dans le nombre de ces compositions, il y en ait que vous puissiez exécuter ici. »

Son talent se dégagea peu dans son séjour en Italie pendant lequel d'ailleurs il fut souvent malade. Son *Christ prêchant dans la Barque* lui valut cependant une médaille de deuxième classe.

Puis il peignit (1847) la *Mort de la Madeleine*. En 1848, il faisait une première incursion dans la peinture militaire en envoyant le *Passage de la Bérézina* avec *Bacchantes et Satyres*.

Mais le public ne fit vraiment attention à lui que lorsqu'il exposa en 1849 *Rouget de l'Isle chantant pour la première fois la Marseillaise* dans la famille de Diétrich, le maire de Strasbourg (2). Le succès allait surtout au sujet ; mais le sujet était traité d'une façon digne de lui. Sans parler d'un dessin solide et d'une composition animée, le tableau témoignait de sérieuses qualités de coloriste.

Les années suivantes, son inspiration se disperse encore, comme le montrent sa *Mort d'une sœur de charité* (1850), *les Athéniens esclaves à Syracuse* (1852) et la *Prière à l'hospice* (1853). Mais *Une*

1. Du moins pas les mêmes.
2. Ce tableau a été reproduit en bas-relief par Bartholdi sur le piédestal de la statue de Rouget de Lisle à Lons-le-Saulnier.

distribution de soupe faite aux pauvres par les soldats dans le jardin du Luxembourg, une *Tranchée devant Sébastopol* (expos. universelle 1855) montraient qu'il avait trouvé sa voie. Le geste, l'attitude, la physionomie du soldat des divers âges y étaient rendus avec une vérité d'observation peu commune.

Le Débarquement des Français en Crimée lui valait (1857) la médaille de première classe et la décoration.

En 1859, il préludait par son excellente toile *Zouaves à la tranchée,* à son grand tableau de *La Bataille de l'Alma* dans lequel il se surpassa et qui lui valut la médaille d'honneur au salon de 1861. Le tableau représentait le moment où les turcos franchissent la rivière, tandis que les artilleurs et les troupes de ligne commencent à gravir les hauteurs. C'est moins une bataille qu'une manœuvre. Mais c'est un excellent tableau, clair, intéressant, aux types expressifs, d'une couleur ferme, brillante et suffisamment harmonieuse.

En même temps que ses peintures à l'huile, Pils peignait des aquarelles dans lesquelles il montre peut-être un talent supérieur, et qui le classent comme un des maîtres du genre, au-dessus même, à certains égards, de la plupart des aquarellistes anglais.

Il avait cependant, quelquefois, comme Gros, le regret de la peinture académique et il accepta avec une grande satisfaction la commande qui lui fut faite de peindre le plafond du grand escalier de l'Opéra, œuvre considérable, honorablement traitée qui suffirait à donner à son auteur une juste notoriété, mais qui ajoutera peu à la réputation du peintre de *L'Alma.* L'aspect en est assez triste par suite du noircissement des couleurs, défaut qu'on avait reproché également à son tableau des fêtes données à la Maison Carrée en Algérie, en l'honneur de l'Empereur et de l'Impératrice (1). L'année même de sa mort (1875), il exposait encore d'admirables aquarelles.

Envoyé à Vichy, il ne put se résigner à vivre enfermé dans une chambre d'hôtel, et, déjà presque mourant, il partit pour la Bretagne, pour Douarnenez où il était sûr de trouver de vastes horizons. Là, il se mit encore à dessiner ce qu'il avait sous les yeux, des pêcheurs, des vachers et des basques.

« Alité enfin, dit M. J. Claretie, près de l'agonie, il eut le délire,

1. Pils obtint une médaille de première classe et la croix d'officier à la suite de l'Exposition universelle de 1867 et entra à l'Institut l'année suivante.

il appelait ses élèves absents : il leur disait de travailler toujours, toujours « d'après nature ! d'après nature ! » Et puis un nom revenait sur ses lèvres : *Géricault ! Géricault !* L'auteur de la bataille de *L'Alma* pouvait légitimement se recommander d'un pareil nom. Mais, peut-être restera-t-il davantage comme peintre d'anecdote militaire, genre où se distingua aussi de son temps, Alexandre Protais (1) et qu'ont surtout illustré dans la génération suivante Detaille et de Neuville.

1. Auteur des deux tableaux populaires *Avant le Combat* et *Après le Combat*. Il y mettait une note sentimentale que nous donnait aussi vers le même temps le vieux Hippolyte Bellangé (1866) qui avait conservé toute la fermeté de son pinceau dans *Les Deux Amis*.

ALPHONSE DE NEUVILLE. — *Les Dernières Cartouches.*
(Copyright 1892 by Boussod, Valadon et C^ie^.)

II

EDOUARD DETAILLE ET ALPHONSE DE NEUVILLE

EDOUARD DETAILLE

Diderot écrivait dans un de ses salons : « Il faut avoir vu, soit qu'on peigne, soit qu'on écrive. Dites-moi, M. Casanova, avez-vous jamais été présent à une bataille? — Non. — Eh! bien, quelque imagination que vous ayez, vous resterez médiocre. Suivez les armées ; allez, voyez et peignez! » Voilà un conseil que Diderot n'aurait pas eu besoin de donner à Detaille et à de Neuville ; et c'est une heureuse chance pour l'art français qu'ils n'aient pas été frappés comme Henri Regnault, victimes de leur bravoure, dans les rangs des bataillons de marche, où, comme lui, ils s'étaient engagés.

M. Edouard Detaille est peut-être de tous les peintres actuels, celui dont la réputation s'est le plus rapidement établie et le mieux maintenue. Né en 1848, il se faisait remarquer au Salon dès l'âge de vingt ans. Décoré à vingt-quatre ans, il entrait avant quarante ans à l'Institut, ayant déjà obtenu la croix d'officier et deux fois la médaille d'honneur. Cependant on ne peut dire qu'il se fût prématurément adonné aux arts. Quoique passionné dès son jeune âge pour le dessin (ses cahiers et ses livres en font foi) il commença par faire des études classiques complètes, très brillantes même, dans le lycée où Yvon avait poursuivi les siennes, mais qui avait changé de

nom et s'appelait alors lycée Bonaparte. Son grand-père était fournisseur dans l'armée de Napoléon. Son père, à l'âge de quatre ans, avait accompagné le fonctionnaire impérial au camp de Boulogne et avait rempli ses yeux d'enfant de toutes les gloires présentes. Il avait même eu l'honneur d'approcher Napoléon de très près, de plus près même que l'empereur ne l'aurait souhaité. Car il fit tomber de cheval S. M. impériale et royale, en traversant étourdiment la chaussée, où s'avançait l'état-major. Napoléon, lui avait même adressé la parole à cette occasion : « Sacré petit maladroit ! » Ce sont là des circonstances qu'on n'oublie pas et dont on se transmet le récit dans les familles.

M. Detaille père avait le goût des arts et maniait avec agrément à ses moments perdus le crayon lithographique. Il ne contraria pas la vocation de son fils et les souvenirs que nous venons de rappeler expliquent pourquoi le jeune Edouard s'adonna de préférence aux sujets militaires. Meissonier, quoiqu'il n'eût pas d'atelier d'élèves, ayant eu occasion de voir les essais du jeune Detaille qui venait lui demander une lettre de recommandation pour Cabanel, en fut si vivement frappé qu'il déclara vouloir se charger lui-même de sa formation artistique et offrit de le prendre avec lui à Poissy. Meissonier jugeant du premier coup tout ce qu'il pouvait tirer de cette belle intelligence, se montra à son égard plus sévère que pour quiconque et on sait que Meissonier n'était pas précisément commode. Il fut impitoyable pour toute tentative d'improvisation fantaisiste, inexorable pour la faculté primesautière de cet élève si bien doué, lui apprenant à être difficile pour lui-même et à s'appuyer partout et toujours sur des études précises. Cette discipline sévère ne paraît pas avoir retardé les progrès de l'artiste qui, n'ayant commencé ses études professionnelles qu'après son baccalauréat, à dix-sept ans, exposait à dix-neuf ans son premier tableau *L'Atelier de Meissonier*. En 1868 sa *Halte de tambours* et ses *Cuirassiers de la Garde faisant ferrer leurs chevaux sur la route d'Antibes* furent remarqués et l'on avait peine à croire que ces tableaux d'un dessin si exact, d'un pinceau déjà si sûr fussent l'œuvre d'un peintre de vingt ans. Son talent s'affirme l'année suivante avec le *Repos pendant la manœuvre au camp de Saint-Maur* et *Le Combat sous bois entre les Gardes d'honneur et les Cosaques* (1814). Mais voilà l'année terrible. Detaille, soldat à la 4e compagnie du 8e bataillon de

DETAILLE. — *Le Rêve.*

mobiles, faillit être tué avce son confrère du Paty, un jour qu'il était parti en éclaireur dans le village de Bondy. Il combattit à Châtillon, à Villejuif, à Champigny.

« Le vrai peintre militaire doit tout croquer sous le feu » disait Chalet. Le talent de Detaille sort grandi de ces expériences et de ces épreuves. A chaque salon c'étaient des succès nouveaux : Un officier d'artillerie donnant l'ordre : *En batterie!* qui nous présente une des plus belles figures de combat, depuis le *Guide chargeant* de Géricault ; *En reconnaissance,* où l'on voit le portrait de Paul Déroulède ; *Salut aux blessés ; En retraite ; Les Carabiniers à Eylau* (Chantilly) où l'émotion est contenue mais profonde et vraiment magistrale : « Haut les têtes ! » on va charger. Mais jamais Detaille n'avait composé d'œuvre plus complète que sa *Reddition d'Huningue en* 1815 (salon de 1892), et il échappe ici à l'excès de précision touchant à la froideur, à l'exagération du propre et du « léché » qu'on a pu reprocher à certaines de ses toiles.

Tout y est solide et bien peint, et l'habileté professionnelle du peintre se montre particulièrement par la manière dont les lignes sont heureusement brisées tout en conservant leur rigidité militaire, par le ton froid et triste qui indique la région et le moment de l'année où se passe l'action, par la façon dont les points lumineux sont placés dans le tableau qui est éclairé par devant. Mais ce que l'on aperçoit avant tout, c'est l'intérêt de la scène et la valeur morale du sujet. La tristesse contenue par la fierté et le sentiment du devoir accompli, la fatigue vaincue par la vertu guerrière, le dépit aussi de tant d'efforts inutiles se lisent sur la physionomie de la petite troupe française. Les uniformes français, frippés par un long usage, déchirés et souillés de boue, contrastent avec la belle tenue de l'armée autrichienne et font comprendre, d'une manière frappante, la disproportion des forces. Sur le visage des vainqueurs, on voit le désappointement d'avoir été retenus si longtemps par une poignée d'homme faire place à l'admiration croissante pour une résistance aussi héroïque. Un jeune prince, dans l'enthousiasme de son âge, porte avec un respect ému la main à son casque et tend des yeux attentifs vers le groupe principal où Barbanègre répond à l'archiduc Jean qui croit n'avoir sous ses yeux que les blessés : « Ma garnison?... La voilà ! » Mais peut-être les figures les plus caractéristiques sont celles des deux tambours (l'un presque un enfant), qui

ouvrent le défilé. Ce sont deux types dignes de Charlet, mais n'étant pas de simples croquis et devenus des types achevés.

Le grand tableau des *Victimes du Devoir* où Detaille glorifie le courage civil, est un digne pendant à la *Reddition d'Huningue*, C'est une scène d'incendie qui se passe à Paris. Detaille est un vrai Parisien, et a un sentiment très exact et très fin de la vie parisienne, comme le montre son *Escalier de l'Opéra*, le jour de l'inauguration et *Le Régiment qui passe sur les Boulevards* (Musée de Washington). Ce tableau présente cet intérêt particulier que parmi les promeneurs qui s'arrêtent pour voir défiler les soldats, on trouve Meissonier, de Neuville et Detaille lui-même. Il est piquant de comparer cette peinture avec le sujet analogue, *Les Scots guards à Londres revenant de l'exercice*. Comme l'allure des soldats est différente aussi bien que l'attitude de la foule !

Detaille est le peintre militaire universel : il a étudié *de visu* les soldats des divers pays, Autrichiens, Russes, Anglais, Allemands, Arabes mêmes ; car, pendant l'expédition de Tunisie, il fut attaché officiellement à l'état-major du général Vincendon, comme Gros l'avait été à l'état-major de Bonaparte dans la campagne d'Italie. Pour le passé, les aquarelles dont il a illustré l'*Armée française* de Jules Richard, constituent l'œuvre d'art la plus complète et une des plus précieuses que l'on ait élevées à la gloire de nos soldats depuis la Révolution jusqu'à nos jours. Il semblait qu'on n'avait plus rien à apprendre sur le talent de Detaille, lorsque, cet élève préféré de Meissonier a montré qu'il était également capable de réussir la grande peinture monumentale comme il l'a prouvé à l'Hôtel de Ville (*Enrôlements volontaires en* 1794, *Réception des Drapeaux en* 1807) et au Panthéon (*La Course à la Gloire*). *La réception des drapeaux* surtout est une œuvre magistrale qui fait penser au *Couronnement* de David. D'ailleurs Detaille s'était déjà exercé à couvrir de vastes surfaces, lorsqu'il avait peint, avec son compagnon d'armes de Neuville, le panorama de la *Bataille de Champigny*.

ALPHONSE DE NEUVILLE

Si de Neuville (1836-1885) n'a pas la sûreté impeccable de Detaille, il l'emporte sur lui par le mouvement et le pathétique. On peut dire que son âme a battu à l'unisson de celle de la France ou mieux encore qu'il a fait battre l'âme de la France à l'unisson de la sienne, lorsqu'il exposa, en 1873 : *les Dernières Cartouches*. C'était là un fait bien connu, bien précis, un épisode du combat de Balan ; mais il prenait sous son pinceau une valeur symbolique.

Aucun de ceux qui ont vu cette scène, ne fût-ce que dans la traduction d'une gravure, ne peut l'oublier. Il semble que l'on ait connu les divers personnages du drame. D'abord cet officier d'un âge mûr à la figure maigre et énergique qui a la responsabilité du combat et qui, malgré ses blessures, se tient debout avec effort, pour surveiller l'action : il pense avec angoisse que, malgré le courage de tous, le combat cessera bientôt faute de munitions, peut-être faute de combattants. Puis ce jeune lieutenant qui fait le métier de simple fantassin et vise, à travers la fenêtre avec le sang-froid qu'on aurait à la cible. Un vieux soldat, la tête entourée d'un linge sanglant, pâle de sa fatigue et de son sang perdu, fouille minutieusement avec anxiété la giberne d'un mort étendu sur le plancher pour y retrouver quelque cartouche inutilisée. Un turco apparaît avec sa tête noire au milieu de la poussière et des platras qu'a fait voler un projectile en frappant le mur à côté de lui, sans qu'il daigne se retourner. Enfin un chasseur de Vincennes dans la force de l'âge, dans toute l'énergie du courage, obligé d'abandonner son arme demi-brisée et devenue inutile, met avec une sourde colère ses mains dans ses poches, figure vraiment admirable d'observation et de pathétique simple. Le désordre de ce triste intérieur, cette réunion de soldats de diverses armes échappées au désastre des corps auxquels ils appartenaient et qui combattent ainsi, individuellement un combat désespéré, font comprendre la triste situation de l'armée française tout entière. Tout cela laisse une impression ineffaçable.

C'est que de Neuville avait été et continuait à être un illustrateur éminent. Les travaux de ce genre avaient développé chez lui la

faculté d'invention, le talent de la composition, le sentiment historique et, aiguisant ses qualités naturelles, l'avaient préparé à donner à ses tableaux cette clarté, ces dispositions variées des groupes, cette diversité des gestes, enfin cet intérêt de l'action qui les fixent dans la mémoire. « Le talent de l'illustrateur, disent (et pensent aussi

DE NEUVILLE. — *Le Cimetière de Saint-Privat.*

quelquefois) bien des peintres de nos jours, est tout au plus un mérite négatif, bon pour des œuvres inférieures destinées à accompagner un texte dont elles ne peuvent se passer. Mais un vrai peintre a peu de souci d'un mérite de cette espèce ! » Il faudrait savoir ce que Delacroix et Rembrandt, par exemple, auraient pensé sur ce point. La jalousie d'ailleurs suffirait à expliquer cette opinion.

Malgré le succès populaire de l'œuvre, il serait bien injuste de ne

voir dans de Neuville que le peintre des *Dernières Cartouches*. Bien d'autres toiles suffiraient à lui assurer une grande place parmi nos peintres militaires. Quel drame moral dans l'attitude de ce *Porteur de dépêches* surpris par l'ennemi. Quelles compositions animées, originales et émouvantes que le *Combat sur les toits*, l'attaque par armes et par l'incendie d'*Une Maison crénelée* (*Villersexel*) ; la *Défense de la passerelle de la gare de Styring*, à Forbach ; *Le Cimetière de Saint-Privat ; Le Combat du Bourget*. N'y retrouve-t-on pas quelque chose de la puissance pathétique et de l'énergie d'exécution de Delacroix (1) ?

N'oublions pas d'ailleurs que de Neuville avait déjà une réputation méritée avant 1870. Ses débuts n'avaient pas été faciles comme ceux de Detaille. Décidé à se consacrer surtout aux scènes militaires, il s'était adressé d'abord à Hippolyte Bellangé. Mais celui-ci lui avait répété en substance, après avoir regardé négligemment ses croquis, les banalités d'usage : « Les meilleurs artistes meurent plus ou moins de faim. Ceux qui se tirent d'affaire n'en sont pas moins malheureux. Croyez-moi, retournez chez vous ». Il alla frapper alors à la porte d'Adolphe Yvon qui fut encore plus décevant (2).

On ne pouvait se tromper plus lourdement et, si on ne connaissait le caractère franc et généreux de ces artistes, on pourrait croire qu'ils avaient deviné et voulu écarter un futur rival. Mais de Neuville était une nature énergique. Il avait d'ailleurs reçu les encouragements de Delacroix, et il alla faire ses études professionnelles chez le classique Picot qui, l'événement l'a prouvé, n'étouffa pas sa verve naturelle, et lui donna la science du dessinateur.

« De Neuville, a dit Edmond About, est un exemple du talent et de la réputation, enlevés pour ainsi dire à la baïonnette par une furieuse énergie. Comme Courbet se disait autrefois élève de la nature, il aurait le droit de se dire élève de la volonté. Sa première exposition (1859), lui valait une médaille. Il comptait alors dix-huit mois de peinture ; mais il avait mis les bouchées doubles ». Cepen-

1. Cette fougue, de Neuville semble l'avoir transmise à son tour à Aimé Morot qui, avec un talent plus magistral, a donné, comme nous l'avons dit, dans sa *Charge de Reischoffen* et dans son *Rézonville* des représentations de combat de cavalerie qui n'ont peut-être pas leur équivalent dans le passé et assurément en donnent une idée plus exacte. La *Charge de cavalerie* destinée au Salon des officiers de l'Elysée, est une œuvre moins complète peut-être mais qui contient des morceaux magnifiques d'exécution, de vie et d'expression ; le trompette frappé au premier plan et l'officier, sans casque, galopant à la tête de ses cavaliers.

2. Voy. E. Bayard ; l'*Illustration et les Illustrateurs*, p. 262.

dant, à ses débuts, il s'occupait surtout d'illustrations, reproduisait avec une verve et un sentiment historique remarquables les multiples scènes des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, travaillait pour le *Tour du Monde,* puis se surpassait dans les dessins qu'il donnait pour *L'Histoire de France racontée à mes petits-enfants,* de Guizot. En même temps, il continuait à se faire un nom comme peintre militaire, se distinguant par les mêmes qualités qu'on devait remarquer davantage après 1870: (par exemple dans *Combat de rue à Magenta* et *Combat de St-Lorenzo au Mexique.*) Il se plaisait surtout, comme Protais, à peindre les chasseurs à pied. C'est eux que nous montrent ses *Eclaireurs d'avant-garde,* une de ses meilleures œuvres qui, celle-là, est d'un genre plus calme et où la scène se développe au milieu d'une douce lumière (Musée de Lille).

Quelque divers que soient les mérites d'Alphonse de Neuville et d'Edouard Detaille, la France les réunit dans un sentiment commun. Ils ont montré que, si nous avions été vaincus, nous ne l'avions pas été sans gloire. Ils l'ont d'autant mieux montré qu'ils ont compris, avec leur âme élevée, que le moyen de faire valoir le vaincu, ce n'était pas d'amoindrir le vainqueur. S'ils ne lui ont pas ménagé l'expression de leur colère et de leur haine (1), ils ont eu le bon goût de ne pas le railler. D'autres ont cru devoir prédire nos triomphes futurs et les célébrer d'avance, comme on l'a dit avec sévérité, « dans de fades élégies ». Eux, ils ont mieux fait. Ils ont cherché à maintenir notre confiance en nous-mêmes et notre dignité, en montrant sans déclamation, aux autres comme à nous-mêmes, que, au milieu de désastres inouis, notre énergie n'était pas morte. « Etre battu n'est qu'un malheur ; ne pas se battre est un opprobre, » avait-on dit sous Louis XV, à propos de la fuite de M. de Conflans à Belle-Isle. Detaille et de Neuville qui ont eu surtout pour héros, qui ont mis surtout en lumière le soldat et l'officier subalterne, rappellent aux plus humbles, comme aux plus haut placés que dans ces tristes journées nous nous sommes bien battus et que nous pouvons nous battre encore.

Il semble que Detaille ait voulu résumer sa pensée ainsi que celle de son rival, de son collaborateur, de son ami de Neuville dans son tableau du *Rêve*. On se sent soi-même envahir devant ce tableau par

1. Le tableau de Detaille intitulé *Nos vainqueurs* ne put être exposé au salon de 1872.

la rêverie et, à travers ces groupes de soldats endormis, à travers ces fusils en faisceaux, sous les plis de ce drapau qui repose élevé sur les baïonnettes entre ciel et terre, la pensée cherche quelles seront les victimes de demain, celles qui iront rejoindre les cohortes sacrées qu'on voit passer dans les nuées au-dessus du camp. Une tristesse profonde pénètre l'âme en pensant aux désastres indiqués par les feux des incendies qui percent les nuages et la fumée qui est au fond du tableau. Mais une déchirure dans le ciel rappelle que le jour succède à la nuit, comme l'espoir survit à la mort. Il est difficile qu'un tableau avec moins de chose et presque sans mouvement fasse faire plus de chemin à la pensée. Le peintre a su rendre la nuit transparente, faire voir clair dans l'ombre et rester coloré malgré la généralité des tons gris, en un mot mettre toute l'adresse habituelle de son pinceau au service de l'idée maîtresse qui anime toute l'œuvre. Il en est peu qui, suivant l'expression d'un jeune poète, nous expliquent mieux, que les « trois couleurs » soient capables de faire comprendre « à l'âme la plus faible et la moins mûre »,

Comment tant de Français ont pu, sans un murmure,
Mourir pour un chiffon (1).

---

1. Henry Peyre de Bethouzet. *Le Rouet des Heures (Le Drapeau du 102).*

LUC-OLIVIER MERSON. — *Saint-Louis condamnant Enguerrand de Coucy.*
(Galerie Saint-Louis au Palais de Justice)

LIVRE VII

IDÉALISME & MYSTICISME

I

PUVIS DE CHAVANNES. — DAGNAN-BOUVERET.

PUVIS DE CHAVANNES

Le nom de Puvis de Chavannes suffirait à réfuter cette opinion si souvent exprimée que la peinture monumentale a manqué à notre temps.

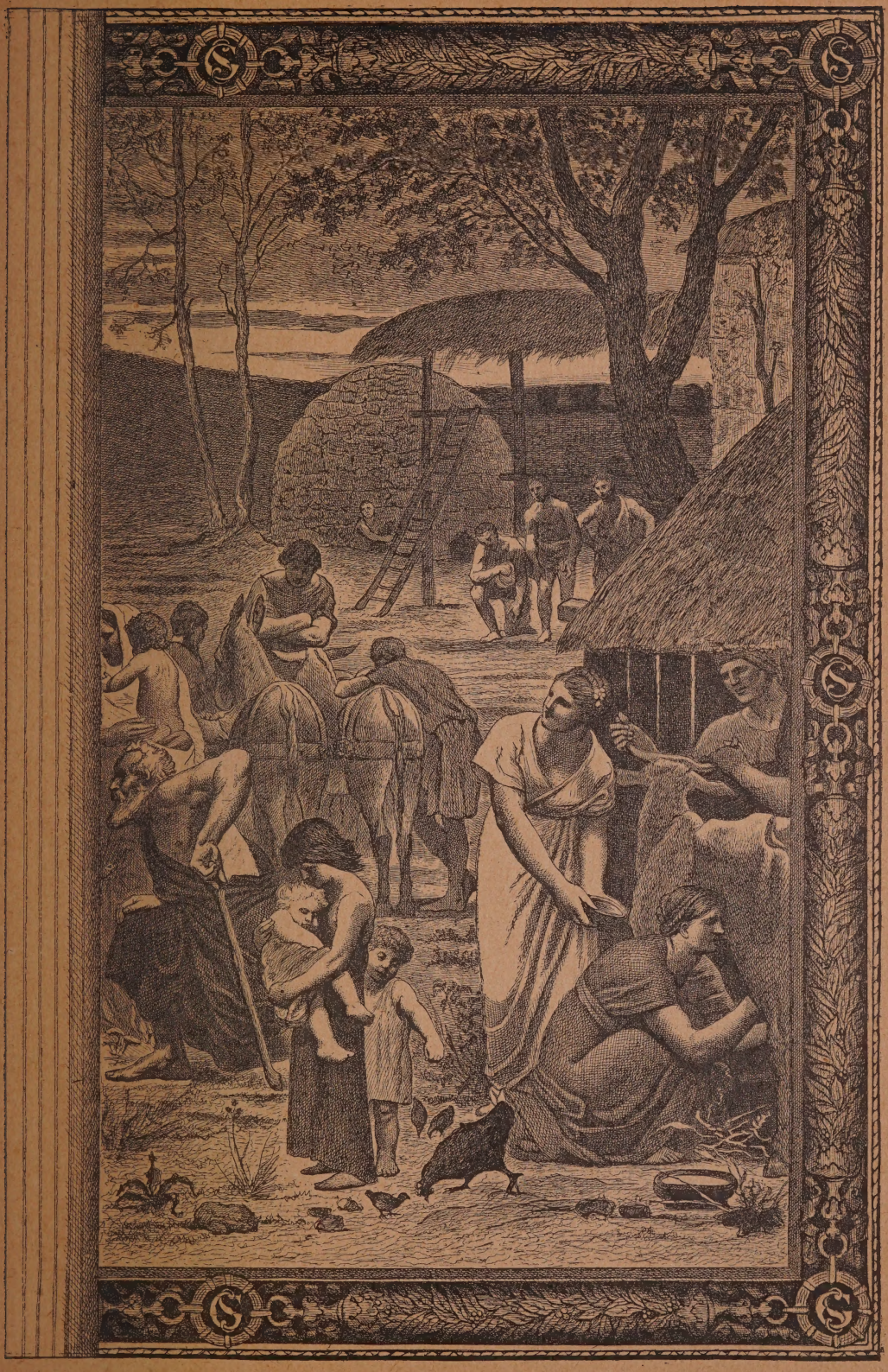
Puvis de Chavannes, par l'importance de ses compositions comme par la noblesse et l'élévation de son style se rattache aux

grands fresquistes de Florence et de Rome, depuis Masaccio jusqu'à Raphaël, et remonte même jusqu'aux œuvres pompéiennes dans lesquelles il admirait la clarté du sujet, l'exquise mesure dans le geste, en tout le tact. Il se rapproche beaucoup aussi de Poussin, en dépit de la différence extérieure de leurs peintures. Car il est avant tout, comme lui, un logicien, préoccupé des rapports des parties entre elles de manière à arriver à l'unité la plus complète.

Il s'en rapproche encore par sa grande manière d'interpréter le paysage. Nul n'a mieux su que lui donner un rôle important au paysage dans la grande peinture historique, nul n'a mieux su l'harmoniser avec ses personnages. Nul n'a su mieux opérer dans les éléments naturels les plus précis, ces interprétations, ces transpositions grâce auxquelles la nature entre profondément dans l'ensemble du sujet, fait un avec les groupes humains et devient partie indissoluble de la composition, à tel point que toute modification dans une ligne de bois ou de côteaux troublerait l'œuvre entière aussi bien qu'un déplacement ou une suppression portant sur les personnages. Ce n'est plus un fond de tableau, mais une partie intégrante du tableau même. Cela n'empêche pas de laisser à chaque site son cachet propre. On demandait à Puvis de Chavannes, à propos du *Ludus pro patria* et de l'*Ave Picardia nutrix,* comment il était arrivé à constituer ces beaux paysages qui font comprendre la Picardie tout entière. « Ce paysage, répondit-il, je l'ai vu par la portière d'un wagon pendant un de mes voyages à Amiens. Au fur et à mesure que défilaient sous mes yeux ces bas-fonds de rivières bordées de saules, de vernes, d'oseraies, ces collines basses qu'empiècent si pittoresquement, dans la diversité de leurs tons et de leurs dessins, les champs de blés, de colza et de betteraves, de maigres prairies et de petits bois très espacés, je notais dans mon cerveau les effets de ligne et de couleur, et de retour à mon atelier j'ai jeté sur le papier le résumé. La vision du paysage avait été pour moi si intense qu'il me semblait qu'une observation sur place m'en eût affaibli la sensation et m'aurait exposé à n'en retrouver plus tard, dans ma mémoire, qu'une image réduite, confuse et sans vie (1) ».

Il en fut de même sans doute pour la peinture, *Inter artes et naturam* du Musée de Rouen, où la grande ville, assise au bord du fleuve

1. Cité par Marius Vachon dans son livre sur Puvis de Chavannes, auquel nous ferons plus d'un emprunt.



PUVIS DE CHAVANNES. — *Fragment des Fresques de la vie de Sainte-Geneviève.*
(Panthéon)

sinueux au pied des collines, est reconnaissable au premier coup d'œil, malgré les transformations que lui a fait subir l'esprit de l'artiste.

C'est là une conception du paysage qu'on pourrait appeler géographique et même géologique, synthétisant en un seul cadre les caractères de toute une région et les manifestations extérieures de la forme intime du terrain. Ce sont des impressions de nature accumulées et condensées dont l'artiste extrait plus tard « l'œuvre essentielle et nécessaire ».

M. Marius Vachon, dont l'Académie des Beaux-Arts vient de récompenser les travaux, et qui a recueilli les confidences du peintre, nous fait connaître de façon ingénieuse et vivante la manière de travailler de Puvis de Chavannes et ce qu'on pourrait appeler la Genèse de ses œuvres. Pendant un assez long temps, des mois souvent, « l'idée » reste en préparation et se traduit « en croquis de premières sensations » ; tout à coup, au moment le plus imprévu, elle se forme nettement ; un dessin sur une feuille volante ou une feuille de carnet la résume. A partir de ce moment, commence la période des études nécessaires. Il médite et dessine, pour ainsi dire, avec les yeux. Il se documente, n'étudiant que ce qui sera nécessaire à la composition future. Bientôt une esquisse, synthèse de nombreux croquis, réalise une première image. Alors l'artiste rentre dans son atelier. Il se livre à l'étude des modèles vivants, dans les poses voulues, ne demandant jamais à la nature que ce qu'elle offre de plus simple et de plus logique, que des attitudes larges et calmes. Vient ensuite la préparation du carton. Par suite du travail précédent de documentation chaque figure a son dossier de dessins d'après nature. Après une sévère sélection, un décalque est fait des meilleurs. Le dessinateur se transforme alors en metteur en scène et fait manœuvrer ses nombreux personnages : « Celui-ci est trop en avant, celui-là pas assez en arrière, cet autre se tiendra mieux sur ce point, à ce groupe manque un personnage. Voilà une épaule qui nous gêne ; ce bras devient embarrassant. Asseyez-vous près de l'arbre belle princesse ; dérangez-vous un tout petit peu jeune homme charmant. » Et les calques sur l'esquisse « se multiplient, se superposent, vont, viennent, montent, descendent ». Tout cela est ensuite arrêté, mis au carreau, reporté sur la toile, en grandeur définitive. Dans aucune de ses peintures il n'admettra une figure, un motif de décor qui lui

paraisse un remplissage. « Le plus petit bouche-trou, pense-t-il, « suffit pour faire crouler l'édifice en appelant la défiance. » Pour la coloration, il procède de façon analogue ; il jette sur des toiles d'innombrables pochades où il note minutieusement les jeux de couleurs, de lumière et d'ombre avec lesquels l'idée lui est apparue. Il résume enfin ces pochades en une esquisse exclusivement de couleurs, dont le rapport absolu avec des tons locaux du monument auquel est destinée la peinture a été contrôlée avec soin : il a peur, il a horreur de faire ce qu'on appelle un trou dans la muraille. Tout cela permet au peintre de travailler dans son atelier et de conduire sa toile avec une telle sécurité que, mise en place, elle ne nécessite presque aucune retouche.

Le geste n'est jamais violent, la couleur pas davantage, ses préférences sont le violet, le vert foncé et le blanc. L'exécution est simple et franche. Jamais de « beurre », d'essence, de frottis, de tons superposés engendrant les craquelures et les carbonisations. Jamais d'empâtements inutiles « qui engluent, ternissent, bleuissent, alourdissent ». « Quand vous avez exécuté un morceau dont vous doutez, attendez un peu puis enlevez-le sans hésitation avec votre couteau à palette et recommencez ». Aussi cette peinture promet-elle d'être inaltérable, et on peut déjà en juger, car, dans la sainte Geneviève du Panthéon, qui date de 1877, pas une des nuances, même parmi les plus tendres, ne s'est altérée.

Tout ce que nous venons de dire montre dans Puvis de Chavannes un artiste éminent qui a un haut sentiment de l'art et est loin d'être dépourvu du talent professionnel. Mais il y a aussi chez lui des lacunes sérieuses.

Puvis de Chavannes, quel que soit l'idéalisme de sa conception et de sa méthode, est également un véritable naturaliste, puisqu'il s'appuie partout sur les éléments les plus concrets de la nature. Il est un impressionniste en ce qu'il cherche la simplification et sacrifie tout à l'impression générale. Mais peut-être fait-il à cette impression générale des sacrifices inutiles et même mal compris. Sans doute de beaux morceaux juxtaposés ne constituent pas un tableau. Il ne faut pas qu'un peintre soit comme ces poètes qui font un sort à chaque vers et négligent le sort du poème lui-même. Mais un tableau doit être avant tout une œuvre d'art, et, quelle que soit la signification générale, philosophique même, que l'on veut donner à l'ensemble,

les belles formes, les figures qui ont une beauté individuelle, y sont à leur place. La conciliation est possible. Tous les grands décorateurs l'ont réalisée et Puvis de Chavannes lui-même y a réussi plus d'une fois.

Mais peut-être ne trouve-t-on pas assez chez lui l'amour de la beauté pour la beauté même, et ne sait-il pas toujours, malgré ses efforts, l'extraire de la nature qu'il contemple. Cela tient en grande partie à la manière dont s'est faite son éducation artistique. Puvis de Chavannes était fils d'un ingénieur des mines qui ne contraria point sa vocation mais qui n'avait pas à l'encourager, et songeait, naturellement, à le faire entrer à l'Ecole Polytechnique, rêve, surtout alors, de tous les pères, même lorsqu'ils n'étaient pas eux-mêmes polytechniciens. De plus il n'avait pas besoin de travailler pour vivre. Aussi fut-il d'abord un dilettante qui, le temps ordinaire des études d'atelier passé, se rendit ensuite un maître peintre par un énergique travail personnel. Mais cette insuffisance des études premières ne fut jamais complètement réparée. Il fut plus d'une fois, obligé, comme on l'a dit, de transiger avec lui-même et ne se tira d'affaire qu'à force d'ingéniosité. Sans doute il n'a rien de l'amateur qui veut travailler de chic et il s'astreint, nous l'avons dit, aux plus consciencieuses études d'après nature, pour chacune des œuvres, qu'il entreprend. Mais lorsqu'il aborde ses grandes compositions, il n'a pas assez de forces générales en réserve, il n'a pas assez de ces habitudes de coup d'œil et de main qu'on acquiert à l'atelier par des travaux qui ne sont pas destinés à avoir une application immédiate. Un pianiste aurait tort de ne faire que les exercices utiles au seul morceau qu'il doit jouer dans son prochain concert. Or les dessins de Puvis de Chavannes ont été trop exclusivement exécutés sur le moment en vue d'une œuvre déterminée. Dans sa période de formation, il ne s'est pas assez laissé entraîner par le plaisir de fixer une forme dans son souvenir pour la forme même sans se demander à quoi elle pourrait servir (1).

N'exagérons pas cependant. Il y a, dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, de nombreuses figures, figures de femmes surtout, qui

1. Pourrait-on ajouter que son lieu d'origine y fut pour quelque chose? Il était de Lyon. Sans doute, on ne doit pas oublier que Madame Récamier était de Lyon et avait bien le type du pays; mais le type idéal. En général les formes des populations industrielles manquent de beauté, d'élégance et surtout de cette eurythmie, de cet équilibre des formes qui est nécessaire à la peinture décorative.

PUVIS DE CHAVANNES. — *Sainte-Geneviève veillant sur Paris.*
(Fresques du Panthéon)

sont vraiment admirables. Cette œuvre contient aussi des enfants charmants : par exemple la petite sainte Geneviève dans son berceau dormant sous la protection des anges et l'enfant que la mère présente aux saints évêques dans la composition centrale. Lorsqu'il lui est possible de réunir en un même personnage la naïveté enfantine et la puissance du sentiment, il arrive à des figures vraiment inoubliables, telles que la sainte Geneviève, recevant, à l'âge de sept à huit ans, la bénédiction de saint Germain et de saint Loup.

D'autre part, il est parfois difficilement défendable et on comprend qu'il ait eu des adversaires dans tous les camps de la critique, parmi les réalistes et les académiques ou traditionalistes (Castagnary et Charles Blanc), parmi les mystiques et les indépendants (Timbal et Edmond About), quoique chaque école eût pu par contre trouver à louer chez lui. Car Puvis de Chavannes est à la fois un réaliste et un académique, un mystique et un indépendant.

Quoi qu'il en soit, c'est un honneur pour le caractère de P. de Chavannes que les critiques les plus hostiles n'aient pas mis en cause la conscience de l'artiste, n'aient pas suspecté sa sincérité et n'aient pu lui reprocher, comme on le faisait avec raison pour d'autres, de chercher le succès dans la bizarrerie ; on se contentait d'accuser sa maladresse, son ignorance, l'étroitesse de son parti pris. « Lorsque l'Enfer voudra se faire paver à neuf comme les Champs-Elysées, disait Edmond About, il ne manquera pas de s'adresser à Puvis de Chavannes. Cet artiste est par excellence l'homme des bonnes intentions. Ça n'est ni dessiné, ni peint... Qu'il choisisse un sujet si difficile, si vaste qu'il soit, M. Puvis de Chavannes mettra à son service son ignorance encyclopédique (1) ». Cette sévérité tombait mal, puisqu'il s'agissait du *Ludus pro patria* (1883) aujourd'hui à Amiens et qui valut à son auteur la médaille d'honneur du Salon.

Mais Emile Michel a raison de signaler l'erreur d'amis maladroits qui ont voulu proclamer en bloc la perfection des œuvres de Puvis de Chavannes, non seulement dans ses grandes décorations,

1. L'*Espérance* l'*Enfant prodigue*, la *Décollation* de Saint Jean-Baptiste, soulèvent les mêmes objections et, pour les peintures décoratives les plus réputées de l'auteur, il y aurait parfois à faire des réserves analogues, par exemple pour le *Ludus pro Patria*. Nous venons de revoir en place cette œuvre magistrale. Il est certain qu'au premier regard, comme après un long examen, c'est le sentiment de l'admiration qu'elle fait dominer en vous. On s'explique cependant la boutade de E. About. Le groupe principal qui devrait exprimer la plénitude du mouvement et de la vie dans la force de la jeunesse contient plus d'un corps médiocrement venu, aux formes et aux gestes étriqués, comme si l'auteur avait voulu signifier que « les malingres » eux-mêmes doivent le service militaire.

mais dans ses tableaux de dimension restreinte qui, sans avoir les mêmes mérites, avaient des défauts plus évidents ; une exécution gauche et sommaire, une couleur triste, trop peu variée et, avec des singularités très manifestes, des inventions plus littéraires que picturales. Il est permis de trouver que dans *Le Pauvre Pécheur* par exemple, le paysage comme les figures montrent dans les formes comme dans la tonalité « une misère trop systématiquement outrée pour être bien émouvante. » Ce pécheur, dit de son côté Edmond About, fait sa prière devant la rivière (*Ora pro nobis « piscatoribus*) » et à l'air de lui demander un poisson, comme un mendiant demande un sou. »

Né à Lyon en 1824, il fit ses études classiques puis passa par les ateliers d'Henri Scheffer, de Delacroix, où il ne resta que quelques jours, et de Couture, mais sans leur demander un enseignement suivi. Il parut au Salon de 1850, mais ne débuta véritablement qu'au Salon de 1859 par un *Retour de chasse,* scène antique où Théophile Gautier signalait un talent d'avenir. Ses envois de 1861, *La Paix* et *La Guerre,* le désignaient au public comme un des peintres de son temps qui comprenaient le mieux la grande peinture.

Depuis lors les œuvres considérables se succèdent sans interruption. En 1861, l'Etat avait acheté pour six mille francs un des deux tableaux qu'il venait d'exposer : l'artiste donna l'autre, les deux sujets ne devant pas être séparés. Ils sont tous les deux à Amiens, et ont inauguré cette magnifique série qui se compléta par *Le Travail* et *Le Repos,* le *Ludus pro Patria, Ave Picardia nutrix,* compositions auxquelles l'artiste joignit, en pur don, les figures allégoriques de *La Contemplation, L'Etude, L'Abondance, La Fileuse, Le Moissonneur, Le Porte-Etendard, La Désolation.*

Pour le Musée de Lyon, l'ancienne capitale romaine, le centre le plus ancien et le plus important du christianisme dans la région française, la ville assise au bord de deux grands fleuves, il peignit *Vision antique, Inspiration chrétienne, Le Rhône et la Saône ;* puis pour exprimer le caractère du monument auquel ses peintures s'appliquaient : *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses.* Au Palais de Longchamps à Marseille — par *Marseille colonie grecque* et *Marseille porte de l'Orient* — il résumait les deux aspects les plus caractéristiques du grand port méditerranéen. A Poitiers, à l'escalier du Musée, il rappelait les souvenirs du moyen âge : *Sainte Radegonde*

au couvent de Sainte-Croix donne asile aux poètes et protège les Lettres contre la barbarie du temps, Charles Martel vainqueur des Sarrazins, un épisode de la vie de *Jeanne d'Arc*. A Rouen, il prenait pour thème les mots : *Inter artes et naturam* et célébrait les beautés de la terre normande en même temps que ses gloires artistiques et industrielles. Pour Boston, ville de civilisation récente, il peignait les *Muses inspiratrices saluant le génie messager de lumière*. A Paris enfin il exécutait les chefs-d'œuvre que chacun connaît ou peut facilement connaître : au Panthéon, les scènes de la vie de *Sainte Geneviève* et à la Sorbonne, l'hémicycle du grand amphithéâtre sans parler de ses travaux à l'Hôtel de Ville : (*l'Eté, l'Hiver, l'Apothéose de Victor Hugo, l'Urbanité, l'Ardeur artistique*) qui ne valent pas les précédents. On peut y ajouter une décoration faite pour un hôtel privé, chez le peintre Bonnat. Cette peinture appelée *Doux pays* est une belle vision antique, comme la composition du Musée de Lyon, mais avec un caractère plus intime et quelque chose de moins spécial : P. de Chavannes y faisait une fois de plus preuve de ce tact, de cette convenance auxquels il attachait tant de prix et qui sont si bien dans la tradition française.

On voit donc que les murs n'ont pas manqué au pinceau de Puvis de Chavannes, et qu'en dépit des critiques, il n'a été ni méconnu ni persécuté. Il n'a donc pas raison en ce qui le concerne de se plaindre comme il l'a fait dans sa correspondance ou ses conversations des préoccupations mesquines de son temps et de l'indifférence de l'administration des Beaux-Arts. D'ailleurs son caractère assez raide, exclusif et intransigeant, fier jusqu'à la susceptibilité lorsqu'il s'agissait de son art, aurait pu lui nuire plus qu'il ne l'a fait (1). C'est ainsi qu'il ne voulut pas se charger, malgré toutes les insistances, des travaux que lui demandait la ville de Bordeaux, parce qu'on lui imposait un programme, qui lui laissait cependant une grande liberté et convenait d'autre part à son talent. Peu s'en fallut que, pour d'autres raisons, il refusât l'hémicycle de la Sorbonne. Les Français, aussi bien que Puvis de Chavannes doivent

1. C'est une des raisons sans doute qui expliquent que l'Académie des Beaux-Arts, qui avait accueilli le révolutionnaire Delacroix n'ait pas compté parmi ses membres Puvis de Chavannes dont les œuvres semblaient moins faites pour l'étonner. Il aurait été digne de l'Institut de dédaigner ces susceptibilités. — On pourrait appliquer à l'auteur de l'hémicycle de la Sorbonne, les derniers mots de l'épitaphe de Chevert qui, comme on sait, mourut sans avoir obtenu la dignité de maréchal de France. « Un seul titre manqua, non pas à sa gloire, mais à l'exemple de ceux qui le prendront pour modèle ». Il était d'ailleurs commandeur de la Légion d'honneur. Il mourut en 1898.

de la reconnaissance à l'ami intelligent qui sut vaincre cette résistance. Car jamais l'artiste n'a été mieux inspiré, jamais il n'a mieux pénétré dans le monde supérieur des idées et des formes, et n'a enveloppé d'un air plus pur et d'une nature plus harmonieuse, des figures plus nobles et plus significatives. Jamais il n'a su mieux donner cette impression de sérénité suprême telle qu'elle se dégage de *L'Ecole d'Athènes* ou du *Parnasse* de Raphaël.

Puvis de Chavannes a donc laissé d'admirables exemples de peinture monumentale et dans un système parfaitement légitime puisqu'il a produit des œuvres harmoniques et belles. Mais il ne faudrait pas réduire toute la peinture monumentale au type exclusif qu'il a choisi et illustré. Et, à côté de lui, Véronèse et Delacroix gardent toute leur valeur. Son exemple mal compris peut avoir et a eu de fâcheuses conséquences. En imitant Puvis de Chavannes par système, on ne saurait lui prendre cette vie intime qui anime toute l'œuvre et qui en détermine l'équilibre ; on ne lui empruntera que des procédés isolés, des formes particulières, souvent discutables, qui n'étant plus soutenus par cette force intérieure ne donneront qu'un sépulcre blanchi. « Gardons-nous, dit avec raison André Michel, de cet idéalisme inconsistant et morbide que nous voyons, en quelques cénacles, se réclamer du maître. Ne nous égarons pas à la recherche artificielle du mystère ; ne faisons pas surtout de cette recherche une sorte de profession et de carrière. » Ce serait, pourrait-on dire, comme une chasse à courre avec grand équipage pour saisir un papillon mort. Ce serait s'exercer à parler un jargon qui ne se distinguerait d'un patois que par la prétention.

Tout paît en un enfant dont la langue sans fard
Sait d'un air innocent bégayer sa pensée

Mais est-il une affectation plus déplaisante que celle d'un homme d'âge mûr qui s'efforcerait de bégayer comme lui.

DAGNAN-BOUVERET

Les amateurs de notre temps sont ballottés entre deux préférences contradictoires. Tantôt ils sont portés à n'apprécier que l'agrément produit par les effets résultant de la seule disposition des teintes ; ils ne s'intéressent qu'au raffinement des harmonies colo-

rées : les formes, la composition, les personnages comptent peu et il suffit qu'un tableau ou plutôt une toile justifie son titre *d'effet vert et or n° 3,* ou d'*effet bleu sombre n° 2* pour qu'on n'ait plus rien à lui demander. D'autres, parfois les mêmes, se sentiront pris de passion pour la sincérité naïve et patiente des primitifs qui traduisant la nature avec un respect de conscience craindraient de commettre le péché de mensonge, s'ils ne rendaient pas, dans la mesure de leurs forces, tout ce que leur esprit y découvre d'expression détaillée, tout ce que leur œil y a vu successivement de formes et de lignes. La simultanéité de ces goûts qui semblent difficilement conciliables se rencontre cependant en général aux époques des civilisations raffinées qui ont beaucoup vu et beaucoup appris. Cicéron et Denys d'Halicarnasse en témoignent pour la fin de la république romaine. Ne croirait-on pas entendre un critique moderne, lorsque Cicéron, exprimant sa pensée par la bouche de Crassus, se demande pour quelle cause les œuvres d'art qui causent le plus de plaisir à nos sens, et, au premier aspect, les émeuvent le plus, sont celles qui le plus promptement nous rassasient et nous dégoûtent. « Voyez, dit-il, les peintures modernes. Qu'y a-t-il de plus brillant et de plus fleuri? Quelle beauté dans les couleurs! Quelle variété! Pourtant, quoiqu'elles nous aient séduit au premier coup d'œil, elles ne nous charment pas longtemps, tandis que les vieux tableaux nous captivent par ce qu'ils ont de fruste et de démodé (1). » On le voit, Crassus, tout en tenant pour le primitif constate aussi les mérites et le succès des procédés modernes.

L'antagonisme entre ces deux méthodes et ces deux tendances du goût ne date pas d'hier. Or il s'est rencontré de nos jours un peintre qui, d'une culture moderne achevée, aussi soucieux que les plus hardis de nos novateurs de la séduction des nuances, des effets réciproques des couleurs, aussi raffiné et aussi savant que pas un dans la composition de la palette et le maniement du pinceau, a su joindre à tout cela la nécessité de sentiment des primitifs ainsi que leur naïveté, leur fraîcheur d'impression devant la nature. Sans doute il y voit bien des choses qui leur échappaient, bien des effets qu'ils ne soupçonnaient pas. Mais en somme son état d'âme est semblable. Si quelque primitif d'esprit délicat, si quelque disciple

1. Cicéron, *de Oratore.* III, 98. Comparer, Denys d'Halycarnasse. *In Iseo* p. 104.

de Memling revenant parmi nous et formé par un enseignement nouveau, recevait nos impressions modernes, il les refléterait d'une façon analogue. Ce n'est pas que M. Dagnan imite leur manière et soit préoccupé d'archaïsme. Le rapport est intime et moral et n'en est que meilleur. Il leur ressemble surtout par ce recueillement intérieur qui est si rare de notre temps.

L'œuvre de Dagnan n'eut pas d'abord ce caractère. Né à Paris, en 1852, il obtint, en 1876, le second prix de Rome. Il était alors élève de Gérome. Il fut vivement frappé aussi des œuvres d'un camarade d'école un peu plus âgé que lui, Bastien Lepage, dans lequel on voyait déjà un maître et qui eut sur son talent une influence qui se fit sentir plus tard. Mais la première toile qui attira sur lui l'attention (1879) n'en témoignait guère et était presque une caricature, *Une noce chez le photographe,* qu'on peut voir au Musée de Lyon.

Debout sur l'estrade, le nouvel époux embarrassé dans l'habit noir endossé sans doute pour la première fois, frisé comme un mouton (car il a fallu que le petit fer travaillât dur sur des cheveux rebelles, d'une finesse très relative), prend l'air de quelque jeune premier des théâtres des Batignolles ou de Belleville. La jeune mariée, gracieuse dans son type populaire se pend à son bras. Les parents regardent avec un attendrissement mêlé d'orgueil un si beau groupe. Un garçon d'honneur, cruellement gêné dans ses bottines neuves se console en fumant sa pipe à pleines bouffées et trouve ingénieux de souffler sa fumée au visage d'un petit garçon qu'il tient par le cou. Cette idée n'a l'air de plaire que médiocrement au marmot. Il se dispose à pousser des cris qui se feront entendre juste au moment où « l'artiste » qui a déjà son objectif en batterie et le haut du corps caché par le voile noir, relèvera la tête pour lancer l'ordre attendu « Ne bougeons plus ». Ce sera sans doute une photographie manquée. L'exécution ne manque pas de fermeté et de correction, mais elle est banale.

Un grand progrès est attesté (1880) par *L'Accident,* qui, quoique l'auteur ait changé sa manière, reste une de ses meilleures toiles. On est chez des paysans. Le jeune fils de la maison à peine arrivé à l'adolescence a voulu s'exercer à faucher, le plus rude des travaux des champs. Il a fait cet essai sous la conduite d'un vieil ouvrier, peut-être le grand-père. Or il s'est grièvement blessé. Sa figure

est exsangue et fiévreuse ; mais il est brave. Le jeune docteur fait un premier pansement que l'enfant supporte avec courage. Les émotions diverses des parents et de tous ceux qui assistent à la scène sont fort bien observées et bien nuancées. C'est une scène de la vie intime des paysans, prise sur le fait, d'une exécution simple, solide, franche, qui obtint une médaille de première classe.

Au lieu de s'en tenir à ce succès, Dagnan fait de nouveaux efforts, change sa manière, en la modifiant dans le même sens que plusieurs de ses contemporains : atténuation du relief et des oppositions ; recherche des tons délicats, de la légèreté de l'air, de la diffusion de la lumière.

La Bénédiction des Parents avant le Mariage l'emporte sur *L'Accident* par l'originalité de la composition et de la couleur, par des types encore plus intéressants, plus fouillés, quoiqu'ils n'aient rien d'artificiel et restent franchement rustiques. C'est encore une scène de la vie rurale rendue dans toute sa réalité, mais avec toute la grandeur morale dont elle est susceptible (1). Dans sa *Vaccination* (1883), il se montre un délicieux peintre des petits enfants et il est rare que l'on ait mieux rendu leur sourire incertain s'épanouissant comme une fleur qui s'ouvre.

La poésie unie à la vie des pauvres gens, les sentiments élevés dans l'âme encore rudimentaire des populations attachées à la terre par le dur travail de chaque jour, Dagnan devait les trouver plus qu'ailleurs dans notre Bretagne. Les études qu'il fit du pays et des habitants dans

La terre de granit recouverte de chênes

élevant encore son style, donnèrent à son dessin un caractère plus noble et plus sûr. *Les Bretonnes au pardon*, peinture austère et familière à la fois, où la signification humaine se joint à l'expression ethnographique affirmée par le détail des costumes, comme par les physionomies où les yeux clairs et tristes, verts ou bleus semblent refléter la mélancolie de la lande ou de la mer, est un des chefs-d'œuvre de Dagnan. Il obtint la médaille d'honneur au Salon de 1889 (2).

---

1. Ce tableau fut acheté par le célèbre amateur russe Tretiakow mort en 1892, et dont la collection de plus de quinze cents tableaux forme un des musées de la ville de Moscou. L'*Accident* avait été acheté par M. Walters de Baltimore.

2. La même année, ses œuvres antérieures lui méritaient un grand prix à notre Exposition universelle. Il en obtenait un second à l'Exposition universelle de 1900 et la même année entrait à l'Institut. Chevalier de la Légion d'honneur en 1855, il avait été promu officier en 1892.

DAGNAN-BOUVERET. — *Bretonnes au Pardon.* — (Musée du Luxembourg).

Le sentiment de piété profonde qui se dégage de ce tableau comme de *La Bénédiction des Parents* faisait prévoir dans M. Dagnan un peintre remarquable de sujets religieux.

D'ailleurs, il avait déjà, entre les deux, exposé en 1885, une Vierge, aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich qui confirmait ces espérances. En 1894, un Christ à Gethsémanie, traité en manière d'apparition exprimait une ineffable tristesse. Mais c'est seulement par son tableau de *La Cène* qu'il prit son rang et l'on peut dire que cette œuvre considérable arrivant peu après les deux grandes toiles de Munkaczy sur la *Passion*, marque une date dans l'histoire de la peinture religieuse au XIX^e^ siècle.

La composition est des plus simples, traditionnelle même, et cependant l'artiste a su donner à ce sujet si souvent traité un aspect nouveau. Les types n'ont rien d'extraordinaire et n'ont rien non plus de déjà vu. Le Christ vient de se lever pour consacrer le pain et le vin. Les apôtres ont les yeux tournés vers lui dans l'attente du mystère avec un étonnement mêlé de confiance et d'adoration. Judas seul reste absorbé dans ses pensées. Le Christ est donc, comme il convenait, le centre moral de la composition. Il en est aussi le centre pittoresque. De sa personne émane une lumière dorée, douce et profonde, qui se répand sur toute l'étendue de la toile, elle fait l'unité, en relie les diverses parties, distribuant à chacune d'elles, la part d'importance que le peintre a voulu lui donner. Cette façon d'éclairer le tableau est, dans une gamme de tons plus unie et plus calme, analogue de celle de Rembrandt.

Quel que soit le succès de la scène, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1898) donnent une idée plus complète de ce qu'est en M. Dagnan le peintre religieux, par l'union d'une scène de l'Evangile avec l'expression de la piété actuelle. En effet, à côté de la scène mystique, sont placés les portraits du peintre et de sa famille, graves, émus, devant cette apparition surnaturelle comme les donateurs agenouillés sous la tutelle de leurs saints patrons (1). Mais ici les saints patrons sont absents et les donateurs sont en face du Christ sans médiateurs. M. Dagnan s'est représenté debout, en veston, sa femme, en robe noire, est à genoux à côté de lui ainsi que son petit garçon qui porte un grand col marin. Les figures, franchement actuelles, sont d'un

1. Bénédite. *Gazette des Beaux-Arts* de 1898.

sentiment si pieux et par l'expression de leur physionomie comme par l'agencement de leurs lignes se lient si bien au sujet mystique, qu'elles en sont partie intégrante et qu'on ne pourrait les en détacher.

Le patriotisme est aussi une sorte de religion. Certes, les *Conscrits de Village* que M. Dagnan exposa en 1898 n'ont rien de chevaleresque dans l'attitude, ni d'héroïque dans la physionomie et si on entendait les chants qui s'échappent de leur bouche largement ouverte, on trouverait bien plus, pour la plupart, l'expression de la résignation que l'enthousiasme. N'importe : on sent passer avec le drapeau qui flotte au-dessus de leur tête l'image de la patrie (1).

Dagnan n'a pas renouvelé l'effort qui nous a valu la *Cène* et *Les Pèlerins d'Emmaüs*. Mais il est loin d'avoir dit son dernier mot. En attendant, il continue à nous montrer qu'il est un de nos premiers portraitistes, le plus original peut-être. Chaque figure est un véritable tableau où le coloris et le dessin s'unissent dans une harmonie d'une finesse rare. On ne voit pas quel autre artiste aurait pu exécuter le portrait de femme qu'il exposa en 1892.

L'harmonie des divers tons de rose atténué, robe de tulle, ceinture de moire, ton du visage et des bras, est admirablement mise en valeur par la couleur vert pâle du fond où se mêlent quelques ornements d'or. Pour la subtilité des effets de coloris, Dagnan en remontrerait à Whistler, il a même à cet égard plus de variété et d'agrément. Mais pour lui, ce n'est pas le principal. Ce qui se dégage de cette harmonie rose, c'est une personne bien caractérisée, dont le peintre a finement déterminé les contours et dont l'artiste a voulu nous faire pénétrer la nature intime. C'est un rêve réalisé et non une vague apparition. En 1894, Dagnan trouvait en M^lle^ Bartet un modèle qui lui convenait entre tous par une sorte d'harmonie préétablie. Mais dans le portrait du sculpteur Saint-Marceaux, exposé cette année même, comme dans le portrait de Gérome exposé plus

1. Les *Conscrits* avaient été achetés par un collectionneur de Chicago, un amateur parisien comprit que ce tableau devait appartenir à la France. Il le racheta et le mit à la disposition du Ministère des Beaux-Arts pour être placé dans un musée de l'Etat. Nous regrettons de ne pas connaître le nom de ce patriote aussi éclairé que modeste. Dagnan a dit lui-même en parlant de ses *Conscrits;* « Je me contenterai d'avoir saisi les moments fugitifs où le peuple est, en quelque sorte par suite de certaines circonstances un peu au-dessus de lui-même et d'avoir mis, — dans cette très sincère narration de scènes simples d'où la gravité, l'angoisse même ne sont pas exclues — beaucoup d'amour de l'humanité. Or en voyant cette toile, on ne dira pas que l'artiste n'a pas rempli le programme qu'il s'était tracé.

tard, apparaît le danger qui menace le talent de cet artiste éminent. A rechercher toujours la finesse, le talent risquerait de devenir trop mince, de s'anémier, de se dissoudre. Le peintre pouvait laisser à la figure de M. de Saint-Marceaux toute sa distinction, tout en faisant sentir la verve et la puisssance de l'auteur de l'*Arlequin* et du *Secret de la Tombe* (1). S'il n'y prenait garde, en employant trop systématiquement, jusque dans ses portraits, des procédés d'éclairage qui lui ont réussi dans *La Cène* et les *Pèlerins d'Emmaüs*, il tomberait dans la manière et de là dans la routine. Que M. Dagnan, quelque progrès qu'il ait faits dans la conception de l'art, n'oublie pas complètement les qualités moins relevées, peut-être, mais bonnes à conserver aussi, qui recommandaient son tableau *L'Accident*.

Mais pourquoi insister sur ces conseils? Même depuis qu'il a abandonné sa première manière, n'a-t-il pas montré qu'il sait toujours s'appuyer sur l'étude exacte et consciencieuse de la nature et témoigner d'une véritable fermeté d'exécution. Quoi de plus rustique que les figures et les physionomies des paysannes qu'il a réunies dans sa *Distribution du Pain bénit dans une Eglise de Village* (Salon de 1886). Quels traits rudes ou déformés par l'âge ou les fatigues de la vie! Quels teints terreux ou de couleur dure! Quel réalisme, si intransigeant qu'on le suppose trouverait à réclamer? Et pourtant on n'y rencontre rien de bas, ni de vulgaire. C'est que le réalisme, le positivisme si l'on veut, de M. Dagnan est plus complet que celui de Courbet. C'est qu'il a su mieux dégager le trait utile; c'est qu'au delà de la forme extérieure, il a vu la personnalité humaine, et je ne parle pas de la délicatesse et de la précision de l'exécution qui sont exceptionnelles.

D'ailleurs, celles des œuvres de Dagnan qui motivent des critiques témoignent d'un peintre de race qui saura suffire à toutes les tâches et marquer partout l'empreinte de son originalité. Il l'a bien montré lorsqu'on lui a demandé une grande peinture décorative pour la Sorbonne: *Le Parnasse* de l'amphithéâtre Richelieu. Ce n'est pas la noble cour qui entoure Apollon dans la fresque de Raphaël. Ce ne sont pas les fières figures de Baudry à l'Opéra. Mais l'œuvre n'en est pas moins telle, qu'on n'y regrette rien. C'est

1. M. de Saint-Marceaux a fait de son côté le buste de Dagnan. Un autre buste de Dagnan par M. Dampt a paru au Salon de 1896, donc l'année où était exposée la *Cène*.

MERSON. — *Le Loup de Gubbio.*

un lieu de retraite et de rêverie où se rassemblent autour du dieu de la lumière, les inspiratrices et les consolatrices des hommes. Quelle harmonie naturelle dans le groupement des figures! Quelle harmonie surtout dans les teintes claires et douces des costumes, parcourant cependant presque toute la gamme des couleurs! Ces arbres sur les pentes accidentées, ces cimes couvertes de neige au pied desquelles s'étendent des gazons où courent des ruisseaux forment un cadre d'un caractère exceptionnel, sans doute, mais d'une réalité bien concrète. Ce paysage semble rapprocher de l'humanité les sœurs divines qui l'habitent et l'on s'imaginerait volontiers quelque Homère perdu dans ses pensées ou quelque Virgile conduit par sa fantaisie abordant, après de nonchalantes erreurs, ce refuge poétique et sacré.

De toute la peinture se dégage un sentiment de calme et de douceur qui justifient bien l'inscription qui l'accompagne.

Pacem summa tenent.

Il en est d'ailleurs ainsi des autres œuvres de l'artiste. Les plus subtiles, les plus raffinées, laissent en définitive une impression d'équilibre et de paix. Car avec M. Dagnan, on est toujours sur les hauteurs: *Pacem summa tenent.*

II

OLIVIER MERSON. — HÉBERT. — GUSTAVE MOREAU

LUC-OLIVIER MERSON

L'analogie avec les primitifs que nous signalions chez M. Dagnan-Bouveret, se retrouve chez M. Luc-Olivier Merson (1). Elle y est plus extérieure et plus directe.

M. Merson nous rappelle les Florentins de la première renaissance. C'est un ami de Giotto et de Fra Angelico. Il fait revivre dans notre art contemporain l'inspiration de Saint François d'Assise et nous la fait comprendre d'autant mieux qu'il n'affecte pas l'archaïsme. Il ne croit pas que l'idée religieuse ait rien à gagner à des formes maladives ou contrefaites, à des physionomies sans regard où l'ahurissement le dispute à l'hébétude, à des yeux de face sur des têtes de profil. Il sait que Giotto lui-même était pour son temps un novateur puissant et hardi, un révolutionnaire et que, comme l'Angelico au siècle suivant, il a fait de son mieux pour mettre la belle nature au service de Dieu. Ils étaient tous deux d'accord avec S. François qui répandait sur la nature entière les sentiments de son âme ardente. « Loué soit Dieu, mon Seigneur, pour notre mère la terre qui nous soutient, qui nous nourrit et qu'il a voulu belle pour

1. Né à Paris 1846. Elève de Pils et de G. Chassevent. Prix de Rome 1869. Médaille de 1re classe 1882. Décoré 1881. Médaille d'or Exposition 1889 membre de l'Institut 1892. Officier de la Légion d'honneur 1900.

le plaisir de nos yeux. » Il aurait reconnu son esprit dans les tableaux de Merson représentant les événements historiques ou légendaires de la vie des Saints, avec le caractère ascétique qui convient, mais dans une conception parfaitement artistique pour l'ensemble et le détail : *Le Loup de Gubbio, Saint Antoine de Padoue prêchant les poissons, Le Sommeil de Fra Angelico*. Plus heureux que Giotto, M. Merson, grâce aux progrès de l'art, a pu placer ses scènes dans de beaux paysages délicatement rendus, soit que le soleil du printemps éclaire la nature verdoyante et les eaux bleues d'où les poissons émergent, se pressant vers le rivage, pour écouter le saint, soit que la neige de l'hiver couvre d'un blanc tapis les rues de Gubbio, à travers lesquelles le terrible loup, devenu doux et timide, va quêter, d'un regard résigné et suppliant, devant la porte des boutiques, la nourriture dont il a besoin. La même inspiration remplit ses œuvres plus importantes, aux personnages de grandeur naturelle : l'ange conduisant les bœufs de labour de *Saint Isidore* pendant qu'il est en prière et surtout la *Vision*, scène mystique qui contient une des plus belles et des plus expressives figures de religieuse que l'on connaisse (1).

Dans ses tableaux de chevalet sur les scènes de l'Evangile, Merson a su introduire une familiarité touchante sans compromettre en rien leur dignité et leur significaiton générale, chose assez nouvelle dans la peinture religieuse contemporaine. Sans vouloir établir de comparaison, on pouvait y voir une tentative analogue à celle des peintres des Pays-Bas du XVII^e^ siècle et particulièrement de Rembrandt. Ce sont en tout cas des compositions exquises que *L'Arrivée à Bethléem*, que *Le Repos en Egypte* surtout, où la Vierge dort au pied du grand Sphinx tenant l'enfant Jésus entre ses bras. Une lumière surnaturelle émane du groupe divin et illumine de bas en haut la tête du monstre de granit auquel elle semble donner une sorte de vie. Saint Joseph veille auprès du maigre feu qu'il a pu allumer et d'où s'échappe une colonne de fumée montant mince et droite dans l'air tranquille, tandis que l'âne cherche auprès du foyer quelques herbes ou broussailles qu'il puisse brouter.

---

1. *La Vision* peinte en 1872 à Rome et exposée à Paris en 1873, est, ainsi que le *Loup de Gubbio* (salon de 1878), au musée de Lille. Merson avait été précédé dans « la peinture franciscaine » par Léon de Bénouville, dont le *Saint-François d'Assise bénissant sa ville natale* (Louvre) et la dernière entrevue de *Saint François et de Sainte Claire* n'ont pas été sans influence sur la formation de son talent.

Comme le grand Hollandais, Merson a su introduire le costume moderne dans ces scènes éternelles, mais le costume simple des paysans et des gens du peuple. Il l'a fait un des premiers parmi nos contemporains et avec un tact que n'ont pas toujours montré ceux qui sont venus après lui. Il ne semble pas que les œuvres du peintre allemand Uhde, qui ont eu dans son pays, comme à nos expositions, un succès justifié, fussent bien connues chez nous lorsque Merson peignait sa toile *Je vous salue Marie,* et l'on ne peut dire que M. Uhde lui ait indiqué la voie. Nous sommes dans un village, au début de la nuit; la moisson touche à sa fin; de hautes meules se dressent çà et là dans la campagne. La Vierge debout s'appuie sur l'une d'elles, tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Leurs têtes sont enveloppées d'une douce lumière. Un paysan rentre du travail avec ses outils; il salue respectueusement le groupe, tandis que sa petite fille qui l'accompagne lui envoie des baisers.

La même élévation de sentiment, la même ingéniosité, le même dessin personnel et correct, gracieux et précis, nourri des fortes leçons des grands maîtres de la Toscane s'affirment dans toutes les œuvres de M. Merson, quel qu'en soit le sujet: dans ses compositions allégoriques ou mythologiques, telle que *Le Sacrifice à la Patrie* et *L'Amour au Jugement de Pâris,* comme dans ses peintures décoratives, au foyer de l'Opéra-Comique (*Le Chant au Moyen-Age, La Poésie*), à l'Hôtel de Ville (Escalier des fêtes), au Palais de Justice (*Saint Louis encore enfant, délivrant des prisonniers, Saint Louis condamnant Enguerrand de Coucy*), au Pavillon de Sylvie, à Chantilly. Car ce talent si fin n'a rien d'étriqué et ne redoute pas les grandes surfaces. Il est un de nos peintres qui possèdent le mieux le sentiment décoratif, adoptant du passé les bonnes méthodes, mais sans le compromettre par de vaines recherches tendant au pastiche du passé. L'influence qu'il a exercée sur nos arts industriels par ses modèles de faïences, ses cartons de vitraux et de tapisserie restera un de ses meilleurs titres (1).

---

1. *La Science,* carton de la tapisserie exécutée pour la Bibliothèque nationale, *La Danse des Fiançailles,* et une suite de sujets sur l'*Enfance de Gargantua* modèle de vitraux — Olivier Merson a eu occasion de montrer toute sa faculté d'invention et sa finesse de dessin dans ses illustrations pour *Notre-Dame de Paris, l'Image, la Légende de Saint Julien l'Hospitalier.*

ERNEST HEBERT

Parmi les peintres modernes, ceux qui paraissent avoir été le plus utiles à sa formation artistique, il faut citer, avec Léon Bénouville, Ernest Hébert dont le sentiment poétique et mélancolique avait vivement séduit les jeunes peintres qui débutaient vers 1855.

Hébert s'était d'abord fait connaître par des scènes de la vie italienne. Ces sujets italiens, repris plus d'une fois tout le long de sa carrière ont fait de lui, pour la notoriété, un second Léopold Robert. Il lui est bien supérieur comme peintre. Certes sa facture n'a rien de lourd ni de pénible, et il apporte, dans un genre qui semblait épuisé, après tous les imitateurs ou les émules du peintre de *La Madone de l'Arc,* une note nouvelle : la mélancolie pénétrante, mais la mélancolie unie aux belles formes, la mélancolie des pays du soleil. Son succès fut grand, lorsqu'il exposa, au salon de 1850, une barque glissant sur les marais Pomptins, et portant des voyageurs accablés par la fièvre du « mauvais air ». Depuis lors Hébert est resté le peintre de la *Mal'aria.* Malgré ses dimensions médiocres, ce tableau rejeta au second plan les toiles de Schnetz (1786-1870), qui plus âgé que Léopold Robert, et lui ayant survécu longtemps, devait surtout sa réputation à des sujets analogues. On doit reconnaître cependant que Hébert a dû beaucoup à Schnetz, ne fût-ce que par la nature des scènes qu'il a représentées avec une véritable autorité.

Ce qui caractérise Hébert et le différencie singulièrement de Schnetz, c'est une délicatesse poussée jusqu'à la subtilité, mais une subtilité qui ne tombe pas dans la bizarrerie. Le dessin est pur et fier, la ligne élégante, originale, significative. La couleur participe aux qualités de ce dessin et en paraît inséparable. Dès ses premiers travaux, il avait compris l'importance de l'harmonie générale d'une peinture. Il a fait connaître lui-même ce qu'il doit à cet égard au paysagiste Jules Dupré (1). « Au début de ma carrière, dit-il, Jules Dupré me donna en quelques mots le *substratum* des efforts de toute sa vie pour atteindre ce qui est le charme même d'un tableau, c'est-

1. *Gazette des Beaux-Arts* de février 1903.

HÉBERT. — *La Malaria.* — (Musée du Luxembourg).

à-dire l'art de disposer les masses de lumière et d'ombre par l'entente des valeurs pour la satisfaction de l'œil (1). »

Quant aux personnages qui sont enveloppés dans cette harmonie, il faut avouer que, même lorsqu'ils n'ont pas l'excuse de la *malaria,* ils ont souvent quelque chose de maladif soit dans le corps, soit dans l'âme. Mais ces types exceptionnels ont un charme pénétrant auquel on ne peut se soustraire, lors même qu'on éprouverait quelque dépit à le subir.

M. Hébert, disait Edmond About, reste chez lui à soigner ses poitrinaires. Il s'est créé, en dehors de toutes les Ecoles, excepté peut-être de l'Ecole de Médecine, une manière originale, sympathique, touchante, qui réussit, qui mérite le succès, mais dont il ne faut pas abuser... Si j'avais dans ma chambre un tableau de M. Hébert, je ne saurais m'empêcher de le regarder et il me rendrait malade.

Mais About n'en trouve pas moins Hébert « original, touchant, sympathique ». Si l'on ajoute qu'il est un dessinateur savant, un coloriste exquis, on sera bien près de voir en lui un véritable maître.

D'ailleurs, même en Italie, il n'a pas été chercher que la *malaria*. Dans *Le Matin et le Soir de la Vie* (salon de 1870), une de ses œuvres capitales à tous égards, on voit une belle paysanne s'épanouir dans toute la force et l'éclat de la jeunesse à côté d'une pauvre vieille accroupie resserrée sur elle-même, qui semble succomber sous le poids des années et des épreuves. Rien de maladif, quelque poésie qu'on y trouve, dans *Les Cervaroles* (2) *à la Fontaine* (Salon de 1859).

La principale figure qui, le bras levé, porte une grande couche de cuivre sur son épaule est décrite ainsi par Théophile Gautier : « La pose d'une élégance antique se rythme admirablement et chante une de ces mélancolies de la ligne auxquelles tout œil artiste est si sensible. Une pareille attitude, un pareil contour depuis le bout des doigts de la main levée jusqu'au talon, voilà ce qui constitue l'idée en peinture. » Près d'elle une petite fille portant déjà le pagne, une petite fille mange une pomme verte, en montrant ses dents et ouvrant de grands yeux, noirs, vifs, déjà durs et qui

1. Comparer les études que Reynolds fit, à ce point de vue, sur les tableaux des grands maîtres, études qu'il expose dans ses discours sur la peinture.

2. Ou femmes de Cervara. Cervara est un bourg situé à l'ouest de Rome à l'entrée des Apennins.

semblent envahir tout son visage. « Quelle belle femme de brigand elle fera plus tard ! » Cervara était à cette date et est peut-être encore un des centres favoris du brigandage romain. Le jugement d'ensemble que Th. Gautier porte de cette œuvre, une des plus parfaites de l'artiste, caractérise aussi bien tout le talent d'Ernest Hébert. « Ce tableau, dit-il, ce tableau dont les figures ont les dimensions historiques présente un caractère à la fois rude et délicat, tendre et féroce, immobile et passionné de l'effet le plus étrange. Nous sentons pour le talent de M. Hébert la plus vive sympathie. Sa peinture nous émeut et nous trouble profondément. Cependant personne n'est moins dramatique à coup sûr et jamais il ne va chercher dans les catastrophes de l'histoire des fins de cinquième acte propres à passionner la foule comme des dénouements de mélodrame. Il n'a pas de sujet ou plutôt il n'en a qu'un seul, toujours le même : la beauté ; cela suffit, la peinture n'en exige pas d'autres. »

L'amour de l'Italie suit Hébert en dehors de l'Italie même. Ayant à peindre deux médaillons à la Bibliothèque du Louvre, un sur Napoléon I^er^, l'autre sur Napoléon III, il plaça dans le second sujet « une figure de femme personnifiant l'Italie délivrée et se soulevant avec une pose de Juliette sortant du tombeau qui est le chef-d'œuvre de l'artiste ». Ainsi s'exprime encore Théophile Gautier. On ne peut plus malheureusement contrôler cette opinion. On sait que la Bibliothèque du Louvre fut brûlée par la Commune.

Doué d'un œil aussi sensible à la beauté et d'une âme aussi sensible aux choses de l'âme, Hébert devait réussir dans la peinture religieuse. On a vanté avec raison la beauté de la tête du Christ dans *Le Baiser de Judas* ; on a admiré son expression de dignité et de tristesse, de dégoût pour le traître et de pitié pour le pécheur. La même admiration est méritée par ses figures du petit Jésus dans les bras de sa mère, figure où il a su rendre dans un type vraiment enfantin, la puissance d'un Dieu maître du monde, ou la colère d'un justicier souverain. *La Vierge au baiser, La Vierge de la Délivrance* (1),

1. La *Vierge de la Délivrance* a été donnée par son auteur à l'église de la Tronche, village de la banlieue de Grenoble. La sévérité et la simplicité symétrique des lignes lui donnent au premier coup d'œil un aspect byzantin. Mais le « byzantisme » d'Hébert est bien particulier. Car il n'a rien de formulaire, et rien n'est moins convenu et traditionnel que ses types qui valent surtout par leur caractère personnel et leur signification psychologique. Cette réunion des formes générales de l'art chrétien primitif de l'Orient avec l'individualisme moderne formant un ensemble d'une originalité particulière. Le caractère byzantin se montre aussi dans la mosaïque du Panthéon dont nous parlons plus loin.

n'ont pas besoin des admirables gravures de Laguillermie et de Huot pour être célèbres. *La Vierge au Jardin, La Vierge de Léon XIII* qu'il peignit alors qu'il était revenu à la villa Médicis, en 1886, comme directeur de l'Ecole française de Rome, *Le Sommeil de l'enfant Jésus* (1895), quoique moins connus, leur sont comparables. Il a même abordé avec un succès que le temps n'a fait que confirmer la grande décoration religieuse, dans le modèle qu'il a donné pour la mosaïque de l'abside du Panthéon, composition qui réunit en dimension colossales les trois figures debout du Christ, de la Vierge et de la France, et les deux figures agenouillées de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc. Lorsque le directeur des Beaux-Arts de ce temps, M. de Chennevières, lui eût fait accepter ce travail, en lui montrant la place qu'il devait occuper et en lui disant: « C'est là qu'il faut plaindre, relever, glorifier la patrie en face de toutes ses gloires », Hébert repartit pour l'Italie et alla étudier à Ravenne, à Venise, à Rome et jusqu'à Palerme les modèles divers que l'art des mosaïstes de tous les temps y ont laissé. L'œuvre ne fut découverte qu'en 1884. L'artiste avait consacré huit années à ce travail. Mais c'était du temps bien employé. Jamais dans les temps modernes la mosaïque n'avait été mieux comprise, car la simplicité magistrale des byzantins s'y unissait à la plénitude des formes, conquête des progrès de l'art, et à l'expression des sentiments de l'âme contemporaine.

Cette poésie, cette émotion communicative qu'il met dans la figure humaine, Hébert la donne aussi à la nature inanimée et dans notre école, si riche en paysagistes qui ont su entrer dans le sentiment des choses, on ne connaît guère de paysage plus expressif, plus « humain », quoiqu'aucun être humain n'y paraisse, que le *Banc de Pierre* dont Théophile Gautier a fait le sujet d'une de ses poésies.

> Au fond du parc dans une ombre indécise,
> Il est un banc solitaire et moussu
> Où l'on croit voir la Rêverie assise,
> Triste et songeant à quelque amour déçu.

Quoique peu de peintres, comme on l'a remarqué, aient moins qu'Hébert pris leurs sujets dans la littérature, Hébert doit certainement, pour une bonne part, la poésie pénétrante et la distinction

HÉBERT. — *Les Cervaroles.* — (Musée du Luxembourg).

de sa peinture à la culture intellectuelle qu'il a reçue. Il ne se destinait pas aux Beaux-Arts. Après avoir achevé ses études classiques à Grenoble où il était né, le 3 novembre 1817, il vint à Paris en 1835 pour y faire son droit. Tout en suivant les cours de l'école, il fréquentait les ateliers de Monvoisin, de David d'Angers et de Paul Delaroche, étudiant les arts en amateur, sans avoir l'intention d'en faire sa carrière. Mais il montra de telles aptitudes que, sur l'avis de Paul Delaroche, il concourut en 1839 pour le prix de Rome et l'obtint du premier coup la même année où il se faisait recevoir licencié en droit. Il n'y avait que quatre ans qu'il avait quitté Grenoble. Le sujet du concours était : *La coupe retrouvée dans le sac de Benjamin*. Il prolongea de trois ans son séjour réglementaire en Italie. Parmi ses envois de Rome, on remarque une copie de la Sybille de Delphes de la Sixtine (Musée de Grenoble) intéressante à comparer avec celle de Baudry.

Cependant il produisait peu. Le retard qu'il mettait à se faire connaître et à réaliser les espérances que ses débuts avaient fait concevoir provoquaient les critiques de l'Institut et inquiétaient un peu ses amis. Il est vrai qu'il avait plus d'une excuse à alléguer. En 1842 il s'était cassé le bras à Rome dans une chute de cheval. En 1843 il se casse la jambe à Florence en glissant de malheureuse façon sur une dalle. En 1847, il se brise de nouveau la jambe sur le bateau qui le ramenait en Italie. Il dut même à son arrivée à Marseille, entrer à l'hôpital. C'est là qu'il fit la connaissance du peintre Gustave Ricard (1823-1873) dont la nature délicate devait sympathiser avec la sienne. Obligé de rester à Marseille jusqu'à la fin de sa convalescence qui fut longue, il y fit plusieurs portraits. Revenu à Paris, il s'installa dans la rue de Navarin. Parmi ses envois de Rome, se trouvait un paysage (1843) que l'Institut avait plus favorablement jugé que ses figures, y signalant une force de ton qui manquait à ses autres œuvres. En 1848, à côté d'une *Almée*, d'un *Pâtre romain* très étudiés, on voyait de lui un *Matin dans les bois*, plein d'air et de poésie (1). Mais il s'agissait pour lui de réunir ses deux talents. Il fallait faire entrer ses figures dans les paysages et les harmoniser avec la nature qui les entoure. C'est alors qu'il connut le grand paysagiste Jules Dupré, plus âgé que lui de cinq ans.

1. Il avait débuté au Salon l'année précédente 1847 par une *Rêverie Orientale*.

Jules Dupré ne tarda pas à éprouver pour son jeune confrère une grande sympathie et, sûr de voir ses conseils bien accueillis, « n'eut pas de peine à prouver à l'élève trop fidèle de Delaroche et de Schnetz, que ses figures, précises et nettes, ne prendraient toute leur valeur naturelle et émouvante, que lorsqu'il leur aurait associé, avec la même force de naturel et d'émotion, le paysage environnant En quelques mots vifs, rapides, saisissants, Jules Dupré lui avait prouvé la nécessité et la puissance de l'accord expressif des colorations et comment la vie peut être communiquée à toutes les formes, même les plus calmes en apparence par les jeux infinis de la lumière. « Ce fut pour moi, disait Hébert, ce fut pour moi, après la révéla- « tion de la beauté de l'Italie par l'art antique et par la race indigène, « le second coup de foudre qui m'éclaira (1). »

Le tableau de la *Malaria* auquel il travaillait depuis assez longtemps fut repris presque complètement après cet entretien et nous avons dit avec quel succès il parut au salon de 1850.

Après la Malaria (1851) il exposa le *Baiser de Judas* (1853). Il fit ensuite plusieurs portraits. Là il se montre inégal, parce que son talent est trop subjectif. Mais lorsqu'il a à représenter une nature qu'il a bien comprise et sentie, il fait des œuvres admirables et plus d'un de nos portraitistes les plus renommés, lui doivent beaucoup. Il suffit de citer Dagnan-Bouveret et, pour les portraits de petite dimension, François Flameng (2).

Nul de notre temps n'a fait revivre sur la toile des types plus originaux, plus *créés*. Ils ont comme une attirance mystérieuse. Ils livrent une partie de leur âme et de leur esprit en laissant la curiosité excitée et inassouvie; fenêtre entr'ouverte que l'on voudrait soulever. Ces figures énigmatiques vous poursuivent d'un regard inquiétant. Cependant une sorte de sérénité souveraine domine la complication de leur âme, dans la sécurité d'une force insidieuse et tranquille qui a conscience de tout son pouvoir. Lorsqu'on les regarde, il semble que quelque rayon du sourire à la fois fin et vague qui éclaire leur physionomie vous soit destiné et l'on reste

---

1. Lafenestre. *La Tradition dans la peinture française*, p. 313-314.

2. Portrait de l'artiste par lui-même, au Musée de Grenoble, de la princesse Malthide, de la duchesse d'Ossuna de la princesse Christine Bonaparte, portraits de M^me^ Hochon, de M^me^ Benardaki, de M^lle^ Trélat, du général de Miribel (1889), de M^me^ Hébert. Hébert avait quatre-vingt ans lorsqu'il peignit ce portrait (Salon de 1897). Ce n'en est pas moins un de ses chefs-d'œuvre où rien, ni dans la facture, ni dans le sentiment expressif ne trahit l'âge du peintre.

sous le charme. D'autres figures d'Hébert avec de grands yeux sombres, au regard fixe ont une expression non moins attirante.

Les peintures d'Hébert ne sont pas d'une santé parfaite soit; et il serait dangereux de les prendre exclusivement pour modèles. Mais elles sont sûres de leur renommée au même titre que les mélodies parfois morbides, et les harmonies troublantes de Frédéric Chopin (1).

GUSTAVE MOREAU

Dans le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac le vieux peintre Frenhoffer, que l'auteur de la *Comédie humaine* a créé pour lui faire exprimer ses idées esthétiques, dit qu'il y a deux grands systmes de peinture : le flegme minutieux, la raideur précise des vieux maîtres germaniques et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintres italiens. Il est en général nécessaire d'opter franchement entre les deux systèmes afin d'obtenir l'unité qui semble une des conditions nécessaires à la vie et qui est la condition première de l'œuvre d'art. Cependant le dernier mot du génie serait de pouvoir fondre ensemble ces deux manières et de résumer à la fois Holbein et Titien, Dürer et Véronèse. Le vieux Frenhoffer s'épuise et devient fou à la recherche de ce problème. Il semble que Gustave Moreau se soit posé la même question et ait cherché aussi à la résoudre.

Ne dirait-on pas que c'est Gustave Moreau qui parle, lorsque Frenhoffer adresse à un maître arrivé à la réputation Porbus et au jeune élève Poussin les conseils qui suivent (2) :

« La Mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer. Autrement un sculpteur en serait quitte en faisant des travaux de moulage sur nature. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets ! les effets ! mais ils sont les accidents de la vie et non de la vie. Une main, par exem-

1. Hébert était un mélomane, pratiquant lui-même la musique. Pendant son séjour à Rome il s'était intimement lié avec Gounod dont le talent présente aussi plus d'une analogie avec celui d'Hébert.

2. Nous n'y changeons que quelques mots soit pour plus de généralité, soit pour résumer certains passages.

pie, une main ne tient pas seulement au corps : elle exprime et continue une pensée qu'il faut savoir et rendre. Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause qui sont invinciblement unis l'un dans l'autre. La véritable lutte est là. Beaucoup de peintres triomphent instinctivement sans connaître ce thème de l'art.

« Mais à combien pourrait-on dire : « Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme..., vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi. Il faut attendre ses heures, l'épier, la presser, et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée, bien plus insaisissable et plus fertile aux replis que le Protée de la Fable. Les victorieux lutteurs persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer dans son véritable esprit... Il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte, personne ne vous sait gré de ce qui est dessous. »

Ce qui fait de G. Moreau un peintre rare, c'est que cet artiste doué de l'imagination la plus active, cet idéaliste à l'esprit tourmenté et subtil, est en même temps un passionné de la forme. Ses figures ont une vie idéale, fantastique, mystique, mais une vie intense. Il réalise au besoin des fantômes et il y a chez lui du magicien. Il aime la précision de la ligne, ne redoutant même pas la sécheresse scientifique. Il veut aussi le modelé, le plus souple, le plus chaud, le plus vibrant pourrait-on dire, et il remplit ses contours de toute la variété de tons d'une palette souvent éblouissante, sans craindre que « comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule », cette richesse réaliste de modelé et de couleur fasse éclater ce dessin ferme et bien arrêté (1). Il y a chez lui du Delacroix et des enlumineurs de la fin du moyen âge.

Nul n'a mieux rendu le fourmillement de la vie générale, depuis les belles formes des divinités mythologiques jusqu'aux papillons, aux fleurs, aux algues, aux coraux, aux pierres précieuses. Partout on sent l'âme des choses. Partout est répandue, comme une force

1. Plus d'une fois il a dessiné et peint ses figures nues (notamment le torse et les bras) avant de les habiller. La manière de G. Moreau convenait à la peinture en émail. Il a donné aux émailleurs des modèles d'une rare valeur, tels que *la Péri*. Il a composé aussi de remarquables cartons de tapisserie.

divine. Le sentiment panthéiste devait amener un esprit aussi curieux et aussi cultivé que G. Moreau à étudier et à aimer l'art indien. Certaines de ses œuvres en effet rappellent les extraordinaires fouillis des bas-reliefs d'Ellora, de Djaggernat et d'Angkor ou les entassements poétiques des épopées nées au bord du Gange. Mais avec quelle supériorité de conception et de forme! Comme il a su, malgré cette accumulation d'éléments divers, mettre de la composition et de l'ordre dans des entreprises colossales, monstrueuses même comme *Jupiter et Sémélé* ou son tableau inachevé des *Chimères!* Car, malgré un excès de condensation et de surcharge on n'y voit presque pas de répétitions, rien ou presque rien qui, après tout, ne soit à sa place (1).

C'est que G. Moreau est aussi bien (et plus encore) un Grec qu'un Indien : avec lui on est entre le Ramayana et l'Illiade et plus près de Jupiter que de Bramah. Le peintre de *Sémélé* excelle également à composer un tableau avec une ou deux figures, et cela sans tendances sculpturales et en déployant toutes les richesses propres à la peinture. Voyez par exemple le tableau d'*Œdipe et le Sphinx.*

Ingres avait fait sur ce sujet au commencement du siècle (1808) un tableau justement célèbre. Gustave Moreau a su faire une scène tout autre. Le moment choisi dans ce drame si court n'est pas le même. Dans la toile d'Ingres, le Sphinx a achevé de poser sa question et Œdipe a commencé à lui répondre. L'animal fabuleux accroupi sur son rocher voit qu'il va être deviné et est agité du pressentiment de sa perte. Œdipe, conservant tout son sang-froid, regardant en face l'ennemi avec une ironie contenue, poursuit l'explication de l'énigme. Chez Gustave Moreau, le Sphinx, ou plutôt la Sphinge a déjà mis ses terribles griffes sur la poitrine du héros, prête à le dévorer. Elle vient de lui énoncer l'énigme et, sûre de son pouvoir, fixe ses beaux yeux sur ceux d'Œdipe avec un sourire vague de cruauté satisfaite et d'ironie triomphante. Mais Œdipe ne baisse pas les yeux, il la regarde aussi fixement, tout en parais-

1. M. Chevrillon dans son étude sur Shelley (*Revue de Paris* du 1er juin 1898) compare avec raison le poète anglais avec Gustave Moreau. En effet chez Shelley comme chez Moreau, les hallucinations sont plus précises, plus vivantes, plus détaillées que la réalité. Le poète panthéiste et visionnaire a beaucoup, comme le peintre français, emprunté à l'Inde. Il lui emprunte même d'une façon bien paradoxale au premier abord, lorsqu'il s'est amusé à illustrer des aquarelles, un certain nombre de fables de Lafontaine. Il cherche en effet à faire ressortir la poésie naturaliste et symboliste de ces sujets en remontant aux sources orientales lointaines où notre fabuliste avait puisé, sans le savoir, pour aboutir à des œuvres d'un caractère bien différent.

GUSTAVE MOREAU. — *Jeune Fille tenant la tête d'Orphée.* — (M. du Luxembourg).

sant absorbé par une pensée profonde. Sa physionomie est sans trouble, il va trouver la réponse qui vaincra.

Les deux inspirations, la grecque et l'indienne, se trouvent en présence dans *Hercule et l'Hydre de Lerne*. On dirait que le peintre a su donner la vie aux serpents colossaux qui décorent le pont de la pagode d'Angkor-Watt. Conception terrible, atroce même, mais puissamment artistique, bien supérieure à toutes les représentations de l'hydre tentées jusque-là et qui fait dire : « Si le monstre a existé il a dû être ainsi. » Ce n'est pas sept serpents accrochés entre eux, mais bien une bête unique, un objet de terreur à sept têtes avides de sang. G. Moreau a su produire un effet de terreur non moins saisissant avec un sujet d'un caractère tout autre. *La Sirène et le Poète,* rien n'a mieux montré la puissance de sa psychologie pittoresque que la manière dont il a su unir la grâce et la séduction à l'expression enveloppée d'une férocité impitoyable, joyeuse d'avance du mal qu'elle va faire et des tortures prévues de sa victime.

G. Moreau réfléchissait beaucoup, un peu trop peut-être à la théorie de son art, et, comme bien d'autres, en prétendant parler de *la* peinture, il a défini *sa* peinture. Il rattache l'art du peintre à deux principes : principe de *la belle inertie,* principe de la *richesse nécessaire*. Dans ce second principe le mot nécessaire paraît excessif. Il peut y avoir de belles œuvres (telles toiles d'Ingres par exemple) qui ne soient pas riches. Mais il est juste de dire que l'œuvre d'art doit être attrayante pour les sens et l'austère et intransigeant David recommandait lui-même à ses élèves de ne pas se faire « une palette à la spartiate ». Quand à la « belle inertie », le principe serait plus vrai appliqué à la sculpture. G. Moreau entend supprimer de ses figures toute passion se manifestant par des gestes vifs ou accentués. C'est pour lui une question d'eurythmie, d'harmonie supérieure, telle que nous les montrent les sculptures grecques. Cette belle inertie, G. Moreau nous la fait voir dans *Médée et Jason,* dans *Le Jeune Homme et la Mort,* œuvre dédiée à la mémoire de Théodore Chasseriau.

Mais cette « belle inertie » n'est pas indolence et absence de signification. C'est tantôt l'action à son début et par ce début bien indiqué, faisant prévoir la suite du drame (*Œdipe et le Sphinx*). C'est aussi l'action arrivée à son but, à sa conclusion lorsque le

geste s'achève (*Jacob et l'Ange*) et aboutit au repos. D'ailleurs cette eurythmie des lignes n'exclut pas l'émotion, émotion faite d'anxiété (l'*Hydre*) de pitié pénétrante ou de pensées profondes (*Jeune fille tenant la tête d'Orphée, Sapho morte au pied du rocher de Leucade*). Les figures pathétiques même ne manquent pas : le *Phaëton* précipité de son char et la *Sémélé,* pauvre petite poupée, écrasée par la fatalité des choses.

On ne saurait trop regretter que G. Moreau n'ait jamais exécuté quelque grande peinture décorative qui aurait été le complément et comme la contre-partie de l'art de son ami Puvis de Chavannes. C'est une lacune pour l'art du XIX^e^ siècle et la faute en est à Gustave Moreau seul qui refusa l'offre que lui faisait M. de Chennevières de décorer un des transepts du Panthéon (1).

La modestie, — et ce n'est pas le cas (car à ses débuts même il ne reculait pas devant les toiles colossales) — ne serait pas une excuse, et pourrait être taxée justement de paresse et de pure pusillanimité. C'était l'occasion de livrer un combat pour l'honneur de l'art français et il ne devait pas décliner ce devoir. Est-ce qu'il jugeait que le sentiment religieux lui manquait? Non, puisqu'il a traité avec une émotion respectueuse et profonde, plus d'un sujet de l'Evangile et l'on sait par Ary Renan que, déjà en pleine réputation et en plein succès, ayant appris que l'on cherchait un jeune débutant pour lui faire exécuter le chemin de croix de l'église de Decazeville, il s'offrit pour ce travail, acceptant le prix très modique qui était offert, à condition que son nom ne serait pas révélé « s'estimant heureux, disait-il, de mener cette œuvre à bien pour des motifs personnels et dans un sentiment dont il ne devait compte à personne. »

Mais Gustave Moreau se complaisait trop dans sa tour d'ivoire. Ce travailleur forcené était un dillettante. Il lui manquait, comme à tant d'artistes distingués de notre temps, une certaine facilité

---

1. Gustave Moreau est né à Paris le 5 avril 1826. Son père était architecte. Il put suivre ses goûts, fut élève de Picot. Il débuta (salon 1852) par une *Pieta* (aujourd'hui à la cathédrale d'Angoulême) qui témoigne de l'influence de Chasseriau. Au salon suivant 1853, on voyait de lui *Le Cantique des Cantiques et une toile colossale* (musée de Lyon) *Darius fuyant après la bataille d'Arbèles.* A l'exposition universelle 1855 il envoyait une grande toile *Les Athéniens livrés au Minotaure.* Aucune de ces œuvres n'était décisive. Après s'être abstenu des salons pendant quelques années, il y reparut en 1864 avec *Œdipe et le Sphinx* qui annonçait un maître. Depuis lors sa situation ne fit que grandir jusqu'à sa mort, 1898. Il était depuis 1888 membre de l'Institut et avait succédé en 1892, à son ami Delaunay, comme chef d'atelier à l'Ecole des Beaux-Arts.

d'allure, une certaine bonne humeur en face de l'œuvre entreprise qui soutient pendant tout le cours du travail et fait qu'on tient à la conduire jusqu'au bout. Il manquait souvent de décision, et se dérobait au dernier obstacle par une certaine paresse morale.

« Dans la pratique des arts, de même que dans la moralité, il est essentiel de tenir un œil vigilant et sévère sur nous-mêmes ; car la paresse se cachant sous l'apparence spécieuse de l'activité, cherche à nous aveugler sur le défaut d'exercice de nos facultés, et nous prenons le vain prétexte d'assembler des matériaux, de faire une infinité de recherches et d'observations, de nous occuper même du travail mécanique de copier pour nous affranchir du travail véritable, celui de voir et de penser par nous-mêmes ». Cette faiblesse d'esprit que démasque si bien le peintre J. Reynolds (1), était entretenue chez Gustave Moreau par son indifférence pour le jugement du grand public. Ce dédain du public a été jugé comme le signe d'une âme élevée qui ne cherche sa satisfaction qu'en elle-même et dans sa conscience ; comme la preuve de convictions profondes qui, par une sorte de pudeur, ne veulent pas se dévoiler au vulgaire.

Mais les convictions les plus profondes, les plus passionnées ne devraient-elles pas avoir le désir de se communiquer aux autres? Agir autrement, quelque délicatesse de pensée que cette conduite suppose, c'est de l'égoïsme élevé, mais c'est de l'égoïsme.

Tout ce qu'il aurait pu être, s'il avait plus souvent serré sa pensée de près et définitivement réalisé ce qu'il avait déjà conçu et préparé, on peut en juger par le legs que l'artiste a fait à la France, par ce musée Gustave Moreau, qui réunit tout ce que l'artiste avait conservé de ses tableaux et de ses études. Le musée G. Moreau est un véritable trésor un merveilleux bric-à-brac où s'amoncellent, comme dans le magasin d'antiquités que décrit Balzac, des richesses sans nombre et de tout caractère (2). On y

1. Dans son douzième discours sur la peinture.

2. Il ne contient pas moins de sept cent dix-sep peintures à l'huile, trois cent quarante-neuf aquarelles, sans compter plus de sept mille dessins. Gustave Moreau a été un aquarelliste profondément original qui a su donner à ce genre de peinture une puissance d'expression et de pathétique (*Salomé, Phaéton, Allégorie de Venise*, dont il y a peu d'exemples. La générosité de M. Ch. Hayem qui n'a pas hésité à se priver d'œuvres qui lui étaient chères pour les donner de son vivant, au musée du Luxembourg, a permis au public d'apprécier à sa valeur ce côté du talent de l'artiste, avant même que le musée G. Moreau ne fut ouvert. Ce musée ne contient d'ailleurs aucune aquarelle égale aux œuvres maîtresses de la collection Hayem.

trouve, à côté d'œuvres achevées, des fragments d'or pur dont le burin du ciseleur a laissé l'ornementation incomplète, des pierres précieuses entassées, attendant le moment d'être mises en place par l'orfèvre, moment qui n'est pas venu. Sans doute le poète et le penseur éprouveront en le visitant des satisfactions rares, souvent même un excitant puissant pour leurs idées. D'autre part, les artistes les plus difficiles et les plus experts sur les qualités de métier, (dessinateurs aussi bien que coloristes), y puiseront des leçons précieuses pour l'inspiration comme pour la technique. Pourquoi faut-il qu'à ce sentiment d'admiration et de reconnaissance se mêle le regret de voir tant d'efforts, souvent perdus ou dispersés, et de ne pas trouver chez lui ce goût naturel pour l'action, cette conception d'une vie bien équilibrée, dont les maîtres d'autrefois nous ont donné tant d'exemples. Quoi qu'il en soit, le musée contenant les œuvres du seul Gustave Moreau est comme un microcosme de la peinture.

Car quelle est la manière de peindre qu'il n'a pas étudiée et comprise, qu'il ne se soit assimilée en quelque mesure, en l'absorbant dans sa propre originalité. On trouve en lui du Titien et de l'Albert Dürer, du Botticelli et du Carpaccio, Van Dyck, à côté de Rembrandt, Turner à côté de Poussin, Léonard à côté de Mantegna. C'est Ingres avec la beauté précise de la forme, et l'équilibre tranquille des lignes ; c'est aussi Delacroix avec la recherche des colorations éclatantes ou subtiles et le goût du pathétique. Ce sont les Grecs et les Persans aussi bien que les Japonais et les Indiens. Ce sont enfin les préraphaélites anglais et le rapprochement est facile entre lui et Burnes Jones qui est loin d'avoir sa maîtrise, mais dont l'expression plus douce est souvent plus humaine. De tous ces maîtres, et c'est là un singulier honneur, c'est surtout au vieux Mantegna que cet artiste d'âme si moderne fait penser par le caractère à la fois réaliste et élevé de son style, par l'union de l'éclat du coloris avec la fermeté du contour.

CONCLUSION

Si le lecteur a bien voulu nous suivre jusqu'au bout de ces études, nous espérons qu'il en emportera l'opinion que la peinture française de la seconde moitié du XIX^e^ siècle a fait honneur à notre école et lui a dignement conservé sa suprématie européenne. Les lacunes qu'elle présente (il y en a eu d'ailleurs à toutes les époques) nous les avons signalées à diverses reprises, ainsi que les dangers qui la menacent. Cependant, comme l'art français nous paraît traverser une crise et que tout dépend de la manière dont elle se dénouera, nous ajouterons encore quelques mots. Sans doute la variété des tendances de notre école actuelle fait qu'il n'est pas une critique dirigée contre elle qui ne puisse être contredite par des exemples contraires. Mais si nous ne manquons pas de peintres, même parmi les jeunes qui ont le souci de la composition, on peut regretter que d'autres fort bien doués se contentent d'être des virtuoses et non des compositeurs confondant la science avec les habiletés. De même si beaucoup d'artistes travaillent simplement, dans la sincérité de leur cœur, pour communiquer leur conception et faire partager leurs sentiments aux autres hommes, il y en a trop encore qui s'en tiennent à la théorie de l'art pour l'art et qui, du haut de leur esprit, semblent mépriser le reste de l'humanité.

« Si encore, comme le dit George Sand disputant sur ce sujet contre Flaubert, l'artiste avait seul à souffrir de cette conception étroite, absorbante, tyrannique de l'art pour l'art. Mais l'art lui-

même à tôt fait de s'y étioler. » Vainement Flaubert se fâche et répète qu'il ne veut pas du suffrage des imbéciles, George Sand lui répond, sans se laisser troubler : « On écrit (et ce qui est vrai de l'écrivain l'est également de l'artiste), on écrit pour tout ce qui a besoin d'être initié. Quand on n'est pas compris, on se résigne et on recommence. Quand on l'est, on se réjouit et on continue. Là est tout le secret de nos travaux persévérants et de notre amour de l'art. Qu'est-ce que l'art sans les cœurs et les esprits où on le verse? Un soleil qui ne projetterait pas de rayons et ne donnerait la vie à rien ». Admirables principes, ajoute M. René Doumic à qui nous empruntons ces citations (1), « admirables principes auxquels il faudra toujours revenir chaque fois que l'art, par une sorte de superstition de lui-même, aboutira à se séparer de la vie, à écarter le public pour se contempler lui-même dans sa solitude et dans sa vanité ».

Cette vanité, il faut bien pourtant qu'elle trouve sa satisfaction quelque part et alors on la cherche dans l'approbation d'un petit cénacle qui vous demandera pour vous conserver sa faveur, bien d'autres sacrifices. Vous travaillerez pour un groupe de « *curieux* », comme on disait au XVII[e] siècle, de curieux qui se flatteront eux-mêmes de vous avoir découvert. Or, pour rappeler la définition de La Bruyère « la curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou pour ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode ». On voit, dès lors, dans quels liens étroits vont se trouver engagés ces esprits superbes si jaloux de leur indépendance.

Il faut dire à la décharge de nos peintres que cette fâcheuse tendance a été encouragée de nos jours plus que jamais, par l'ignorance ou (ce qui est pis), par la fausse science des amateurs. « Avec cinq ou six termes de l'art, disait La Bruyère, on se donne pour connaisseur en musique, en tableaux, en bâtiments ». Aujourd'hui, cinq ou six mots ne suffiraient pas pour en imposer, il en faudrait peut-être davantage ; y gagne-t-on vraiment? Les amateurs qui,

1. *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1904. — Sainte Beuve avait déjà dit, dans son étude sur Joseph de Maistre ; « De nos jours les esprits aristocratiques n'ont pas manqué, qui ont cherché à exclure de leur sphère d'intelligence ceux qui n'étaient pas censés capables d'y atteindre. Eh! bien non! nul esprit si élevé qu'il se sente, n'a ce droit de se montrer insolent avec les autres esprits, si bourgeois que ceux-ci puissent paraître, pourvu qu'ils soient bien conformés. »

manquant d'études préalables, mais ayant un esprit cultivé, se laissent aller bonnement à leur goût naturel et à la sincérité de leur impression, ne sont pas dangereux. Mais la fausse science, généralement unie à l'outrecuidance, fait de ces prétendus connaisseurs la proie des agioteurs de l'art qui traitent les tableaux comme des valeurs de bourse et créent sur eux la hausse et la baisse au mieux de leurs intérêts, s'inquiétant peu du mérite propre de l'œuvre. Appuyés sur leur liasse de billets de banque, ces collectionneurs richissimes se croient les maîtres du marché artistique, distribuant à leur fantaisie la fortune et la gloire, fiers de suivre leur caprice et de l'ériger en loi pour le reste du public. Ils ne se doutent pas que ces soi-disant inspirations d'un goût original et délicat leur ont été insufflées avec une patiente dextérité par des spéculateurs, et qu'ils sont des jouets entre les mains de plus habiles.

Pour discipliner tant de forces éparses, comme pour donner une meilleure direction au goût public, il serait sans doute opportun qu'il s'élevât aujourd'hui parmi nous « un de ces pédagogues entêtés » tels que Louis Carrache ou Louis David, qui imposât quelque temps son autorité, dût une certaine étroitesse d'esprit être la rançon de sa volonté. Vous craignez de suivre les maîtres ; vous considérez toute discipline comme un danger, comme un mal, parce qu'elle attenterait à votre libre développement. Mais le désordre de l'âme, comme l'anarchie dans les états, n'est-il pas la pire des servitudes ou du moins ne nous expose-t-il pas au hasard de toutes les dominations mêmes les moins justifiables. « Combien il est insensé, écrivait Weber à un de ses élèves, de croire qu'une étude appliquée des moyens, rende le génie boiteux ! C'est seulement de leur possession magistrale qu'émane la liberté du pouvoir créateur »... Charles Garnier dit plus simplement : « Il faut se préparer par le travail à la liberté future de la penése ».

Il est bon qu'un artiste soit de son temps ; mais il doit savoir le juger : « Vis avec ton siècle, dit Schiller ; mais ne sois pas sa créature. » (1) Il est désirable aussi, sans pratiquer pour cela la théorie de l'art pour l'art, que l'artiste sache parfois s'isoler et rentrer en lui-même. Sans cet effort intérieur toute force intellectuelle ou morale s'affaiblit et risque de se perdre. Sans lui on s'expose à con-

1. *Uber die esthetische Erziehung des Menschen; Neunte brief.*

fondre l'agitation avec l'activité productrice, l'incertitude flottante de l'intelligence et de la volonté avec l'austère travail de la méditation. « La terre est désolée », disait le prophète, il y a plus de deux mille ans, « parce qu'il n'est personne qui se recueille et qui pense à son cœur ».

Enfin nous désirons (espérant qu'il en est souvent ainsi), que nos jeunes artistes puissent répondre comme Milton. « Tu me demandes à quoi je pense? Ecoute, Diodati, je vais te le dire, mais à l'oreille, pour ne pas rougir. Permets-moi de prononcer une grande parole. Tu veux savoir à quoi je pense? Eh! bien, je pense à l'immortalité. Tu veux savoir ce que je fais? Je laisse pousser mes ailes et me prépare à prendre l'essor..... Je ne sais pas ce que Dieu me réserve: ce qui est certain, c'est qu'il a mis en moi l'amour le plus ardent du beau dont puisse brûler le cœur d'un homme. Et Cérès, au dire de la Fable, chercha sa fille avec moins de passion que je ne cherche cette idée du beau à travers toutes les formes de la création. »

C'est avec de tels sentiments que l'artiste, tout en s'inspirant de la vie contemporaine, assure la durée à son œuvre et contribue à la gloire de son temps. Car « Celui qui travaille pour satisfaire les plus nobles âmes de son époque, dit encore Schiller, appartient à tous les siècles (1). »

---

1. Schiller. — Prologue de *Wallenstein*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. — Les Peintres contemporains et la Critique. . . . 5

LIVRE I. — *La Tradition.*

Cabanel. Bouguereau 7

Paul Baudry 27

LIVRE II. — *Tendances Nouvelles.*

Le Réalisme. Courbet 45

L'Impressionnisme : Manet, Fantin-Latour, Besnard, Carrière, Henri Martin 55

LIVRE III. — *Histoire et Portraits.*

Bonnat, Carolus Duran, Roybet 67

Henner, Jules Lefebvre, Delaunay, Chaplin, Humbert, Ferrier, Morot 86

LIVRE IV. — *Histoire et Peinture de Genre*

Meissonier 109

Jean-Paul Laurens 124

Gérome. Les Néo-Pompéiens. Hamon. Les peintres mondains. Les peintres populaires. Les peintres régionaux. Le groupe alsacien. Bric[illegible] 141

LIVRE V. — *La Peinture de la Nature.*

Les peintres de la Campagne et de la Vie rurale : Jean-François Millet, Jules Breton, Bastien Lepage, Lhermitte 165

Le Paysage : Daubigny, Français, Harpignies, Emile Breton, Chintreuil, Cazin. Le Paysage impressionniste. 187

La peinture d'Animaux et la Nature morte : Van Marke, Rosa Bonheur, Blaise Desgoffes, Antoine Vollon. 207

La peinture Exotique. L'Orientalisme : Fromentin, Belly, Henri Regnault, Benjamin Constant. 225

LIVRE VI. — *La Peinture de Bataille.*

Yvon et Pils. 249

Edouard Detaille et Alphonse de Neuville. 263

LIVRE VII. — *Idéalisme et Mysticisme.*

Puvis de Chavannes, Dagnan-Bouveret 273

Olivier Merson, Hébert, Gustave Moreau 293

CONCLUSION 313

Imprimerie A. MUMER, Levallois-Perret

85-B23717

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01378 3473